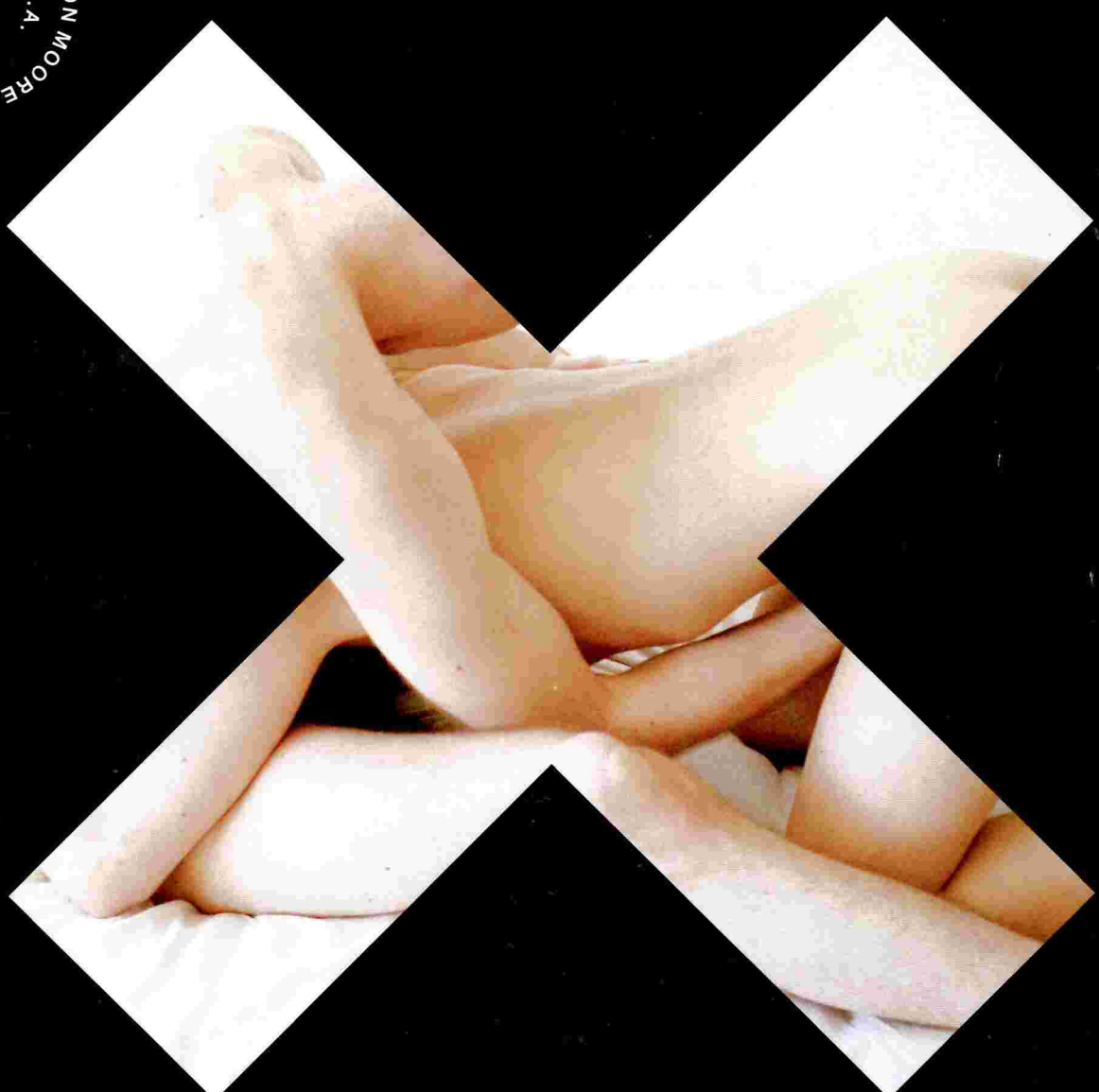
spex

Magazin für Popkultur

Sept / Okt 2012
5,50 Euro
www.spex.de

Österreich 6,30 EUR
BeNeLux 6,50 EUR
Italien / Spanien 7,45 EUR
Schweiz 11,00 SFR
Postvertriebsstück
Gebühr bezahlt / G6952

CD im Heft, 15 Tracks
RUDI ZYGADLO / MAX HERRE / YOKO ONO, KIM GORDON & THURSTON MOORE / DEAD CAN DANCE / U.A.



The xx(x) issue

HvE
HERR VON EDEN
OOMMM

I n h a l t

REAKTIONEN ! — s. 12

Musik

MICACHU & THE SHAPES — s. 14
Text — Florian Obkircher

TEENGIRL FANTASY — s. 16
Text — Thomas Vorreyer

DIE HEITERKEIT — s. 18
Text — Elise Graton

TOUCHY MOB — s. 20
Text — Thomas Vorreyer

SIZARR — s. 22
Text — Davide Bortot

Kolumne, DISSIDENTEN — s. 23
Text — Tino Hanekamp

PET SHOP BOYS — s. 24
Text — Martin Hossbach
Neil Tennant und Chris Lowe sprechen über *Landlust*,
die Tücken von Google Alert, das
Altern im Pop und vor allem über ihr neues Album *Elysium*.

Titel

Titel 1, XXX — s. 28
Texte & Interviews — Sven Lewandowski, Jan Wehn,
Sonja Eismann, Jacqueline Krause-Blouin

Neu ist das alles nicht. Wie aber erleben wir Pornografie,
wenn sie alltäglich geworden ist?
Wie beeinflusst sie unsere Sexualität, unsere Rollenbilder?
Eine Spurensuche in vier, nun ja: Akten.

Titel 2, THE xx — s. 40
Text — Jan Wehn

In diesen Tagen erscheint mit *Coexist* das zweite xx-Album.
Jan Wehn traf die Band in Berlin und ging unter anderem folgender
Frage nach: Können sie den ganzen Wahnsinn wiederholen?

CAT POWER — s. 46
Text — Jacqueline Krause-Blouin

BLOC PARTY — s. 48
Text — Torsten Groß

AMANDA PALMER — s. 50
Text — Margarete Stokowski

Vorspiel für JOHN CALE — s. 54
Text — Torsten Groß

DIE LETZTEN 7 GRÜNDE NICHT MINI ZU FAHREN.

GRUND 7: DER KRIEGT ZU VIEL FANPOST.

Abhängig von den Bedingungen Ihres Mobilfunkanbieters können bei der Nutzung des Codes Kosten entstehen.

Fahrzeugdarstellung zeigt Sonderausstattung.

MINI begeistert viele Fans. Das liegt nicht nur an seinem einzigartigen Design und seiner Zuverlässigkeit, die ihm erneut den 1. Platz in der aktuellen ADAC Pannenstatistik bescherte. Sondern auch an seinem Preis. Denn pures Gokart-Feeling und viele andere gute Gründe für MINI sind erschwinglicher, als man denkt. Jetzt einsteigen mit dem Rundumsorglospaket „MINI Complete". Worauf warten? Erleben Sie Fahrspaß, Action und MINI pur bei den MINI Experience Days – **jetzt bewerben unter www.MINI.de/fanpost**

Kraftstoffverbrauch kombiniert: 7,1 [6,4] bis 3,8 [5,3] l/100 km, CO_2-Emission kombiniert: 165 [150] bis 99 [139] g/km. Werte in [ ] gelten für Fahrzeuge mit Automatic-Getriebe Steptronic.

BE MINI. WORAUF WARTEN.

MINI

I n h a l t

GRIZZLY BEAR & ANIMAL COLLECTIVE — s. 58
Texte — Alexis Waltz & Arno Raffeiner

JEREMIAH JAE & THE GASLAMP KILLER — s. 64
Text — Steven Lee Beeber

GLOSSE, Medienwelten — s. 67
Text — Johnny Haeusler

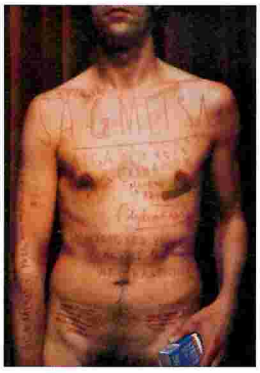
Literatur

KLAUS-MICHAEL BOGDAL &
HANS RICHARD BRITTNACHER:
Die Erschaffung des Zigeuners — s. 68
Text — Thomas Hübener

CHARLES BURNS, *Die Kolonie* — s. 72
Text — Arno Raffeiner

Kunst

Scheitern mit Stil, Folge 1
STEFAN SAGMEISTER — s. 74
Text — Andreas Wesle



HENRY FLYNT — s. 78
Text — Wolfgang Brauneis
Henry Flynt, der große Solitär, Musiker, Künstler, Philosoph, Soziologe, Politaktivist und Mathematiker gilt nicht ganz zu Unrecht als verschrobener Sonderling. Eine Würdigung anlässlich der Ausstellung *Activities 1959–*

FILM

Liebe von MICHAEL HANEKE &
Was Bleibt von HANS-CHRISTIAN SCHMID — s. 82
Text — Thomas Abeltshauser

LOUIS C.K. — s. 86
Text — Barbara Schweizerhof

BILDER, die die WELT BEWEGTEN — s. 88
Text — Robert Defcon

Mode

BEDA ACHERMANN — s. 90
Text — Anne Waak

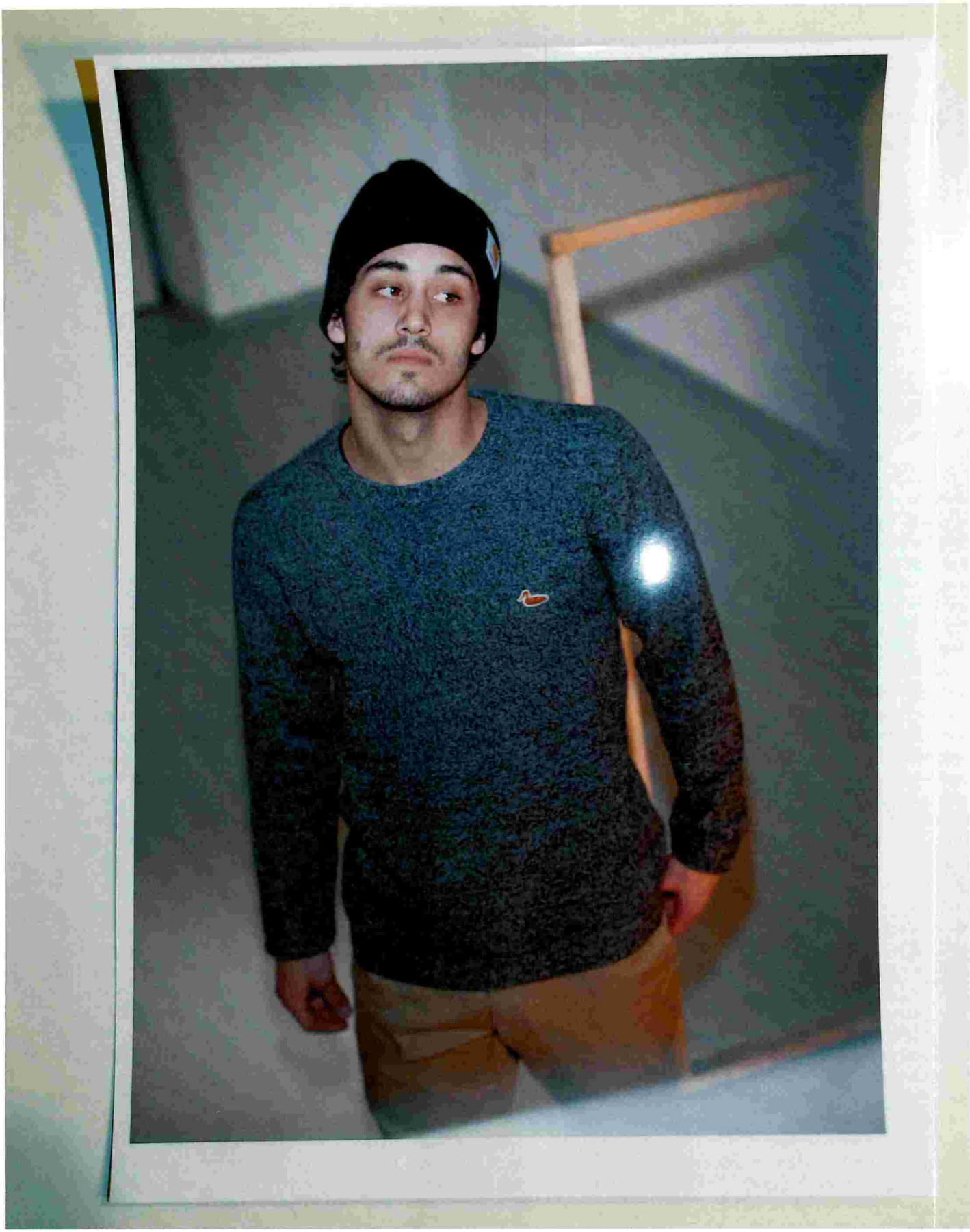
AUGUSTIN TEBOUL — s. 96
Text — Jacqueline Krause-Blouin

MODESTRECKE — s. 98
Fotografie — Johannes Graf

Kritiken — s. 108
Platte der Ausgabe, Rudy Zygadlo *Tragicomedies*
Text — Andreas Reihse
Rezensionen zu Get Well Soon, Flying Lotus, Dead Can Dance, Frank Ocean u.a.

Perspektive
SPEKULATIVER REALISMUS — s. 128
Text — Pascal Jurt
Seit einiger Zeit geistert eine neue philosophische Bewegung, der sogenannte »Speculative Realism«, durch Foren und Blogs: Der Bruch mit einer langen Tradition, die die Realität vom Subjekt her denkt.

Spex präsentiert / Rückblende — s. 132
Impressum — s. 136
SPEX vor 29 Jahren — s. 138



Carhartt Radio App

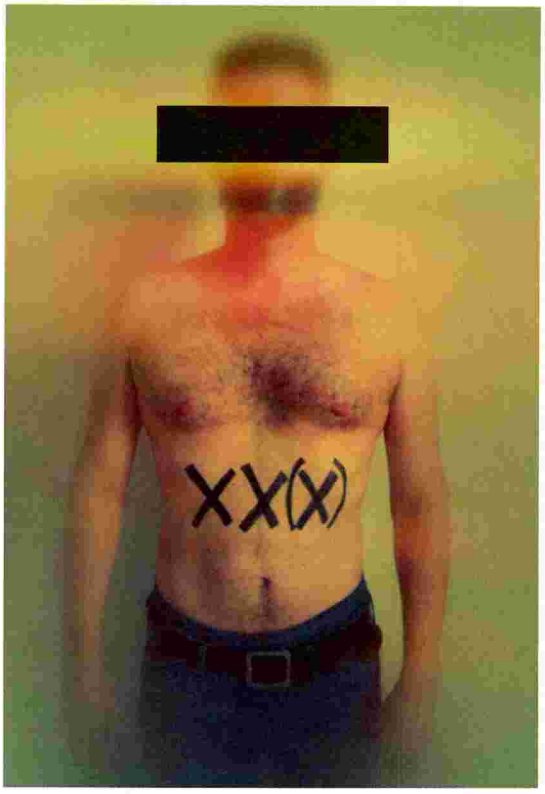
www.carhartt-wip.com

Photo by Alexander Basile

carhartt
WORK IN PROGRESS

E d i t o r i a l

Liebe Leserinnen, liebe Leser,



hier jetzt ab sofort und für immer: der – zugegeben nicht *so* große – SPEX-Starschnitt ohne Stars. Folge eins: das für sämtliche Redaktionsmitglieder in den vergangenen Tagen per Direktive vorgegebene Outfit am Beispiel eines – im Gegensatz zu uns, das wollten wir niemandem antun – begehrenswert sportlichen und erotischen Körpers. Zum Nachmachen, Weiterverschenken, Ausschneiden.

Finden Sie nicht lustig? Gut, einen Versuch war's wert. Im Ernst: Sie werden sich gefragt haben, was The xx mit Pornografie zu tun haben. Zugegebenermaßen: nicht viel. Und trotzdem könnte man sich die Songs der britischen Band ganz wunderbar als Untermalung jener Porno-Produktionen vorstellen, die der heutigen Stellung von Porno als gesellschaftlich weitgehend anerkanntes Unterhaltungsmedium ästhetisch Rechnung tragen. Filme, wie sie etwa jener unter dem Moniker James Deen agierende US-Darsteller dreht, mit dem Jan Wehn für diese Ausgabe gesprochen hat. Deen gilt als sogenannter Hipster-Pornstar, was nichts anderes bedeutet als: Die von Berlin-Mitte über Silver Lake, L. A. bis East-London international verbindliche Bart- und sonstige Mode hat Eingang in die Pornografie gefunden. Freilich kein neues Phänomen – die männlichen Erotikarbeiter der 80er-Jahre trugen ihren Tom-Selleck-Moustache mit Stolz.

Hauptanlass für die große XXX-Strecke in dieser Ausgabe ist denn auch eine andere Frage: Wenn Pornografie so normal geworden ist wie Schuheputzen, wie erleben wir sie dann wirklich, wie stark beeinflusst sie unser Denken, unsere Sexualität? Und wie stellt sich die Branche auf die veränderten Rezeptionsbedingungen ein, etwa was Ästhetik und die Darstellung der Geschlechterrollen betrifft? Vor allem der Genderaspekt war uns wichtig: Parallel zur Veröffentlichung des Buchs *Shades Of Grey* von E L James kam es zu einer ganzen Palette von Erotikveröffentlichungen aus allen Bereichen. Die Mainstream-Medien hatten ihr Sommerlochthema gefunden: *Stern*, *Gala* und andere druckten Enthüllungsstorys über weibliche Sexualität und die »Lust an der Erniedrigung«. Obgleich die meisten dieser Geschichten von Frauen geschrieben waren, transportierten sie doch im Subtext vielfach ein ärgerliches Rollenverständnis, wenn – direkt oder indirekt – der Eindruck erweckt wurde, auch die erfolgreiche und emanzipierte Frau treibe ein quasi-natürliches Bedürfnis nach patriarchalischer Unterdrückung um.

Davon ausgehend nimmt Sonja Eismann einige der aktuellen Veröffentlichungen zum Anlass, in einem Essay über die Rolle der Frau in der Pornografie zu räsonieren. Das haben auch schon andere getan, wir finden allerdings, dass die Debatte in den Feuilletons häufig körperlos und übertheoretisiert geführt wird, weswegen wir das Thema mit einer gewissen Körperlichkeit angehen, die sich nicht zuletzt in den Fotos von Heji Shin ausdrückt.

Ohne dass wir es darauf angelegt hätten, zieht sich das Thema Sex auch an anderen Stellen durch dieses Heft: Louis C.K. spricht über Masturbation, die Pet Shop Boys reden über Homosexualität im Alter, der Designer Andreas Sagmeister posiert nackt mit einer Mitarbeiterin, im Rahmen einer Ausstellung fassten wildfremde Menschen Amanda Palmer an die Brüste und Ariel Pink besingt den sogenannten G-Punkt. Einzig Kele Okereke von Bloc Party wollte nicht über Sex sprechen, was natürlich sein gutes Recht ist.

Auch der 20er-Jahre-Anarchist Erich Mühsam, über den Tino Hanekamp in seiner neuen, kolumnenartigen Reihe Dissidenten schreibt, war alles andere als ein körperloser Mensch, allein die große Liebe fand er nicht. Der Erfolgsautor, Journalist und ehemalige Clubbetreiber Hanekamp ist ein alter Bekannter, bereits in der Vergangenheit hatte er bisweilen für SPEX geschrieben. Wir freuen uns, dass er das ab sofort wieder regelmäßig tut. Anlass zur Erinnerung an Dissidenten jeglicher Couleur gibt es mehr als genug, denn was uns heute fehlt, ist ganz klar auch: mehr Widerstand!

Viel Spaß mit dieser Ausgabe, lassen Sie sich nichts gefallen, lieben Sie sich und genießen Sie den Sommer!

Torsten Groß

Christian Marclay

Everyday

Konzert, Film, Performance

Deutschlandpremiere

22. September 2012 — Jahrhunderthalle Bochum

Ruhrtriennale 2012 — 17. August bis 30. September

Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen

Regionalverband Ruhr

EUROPÄISCHE UNION
Investition in unsere Zukunft
Europäischer Fonds für regionale Entwicklung

Foto © Faster Than Sound , Aldeburgh Music

C o n t r i b u t o r s

Antonina Gern

Die Wahl-Hamburgerin Antonina Gern ist seit 1990 selbstständige Fotografin für Werbung und diverse Magazine mit Schwerpunkt Porträt-, People-, und Reportage-Fotografie. Mit SPEX verbindet Gern die gemeinsame Herkunft: Sie wurde in Köln geboren. »Die Gründungsmitglieder waren in den 80ern mindestens genauso interessant wie die Musikstars, über die sie schrieben«, sagt sie – erspähte sie SPEX-Redakteure im Kölner Nachtleben, sorgte das für einen aufregenden Abend. Für SPEX N°340 fotografierte Gern Cat Power.

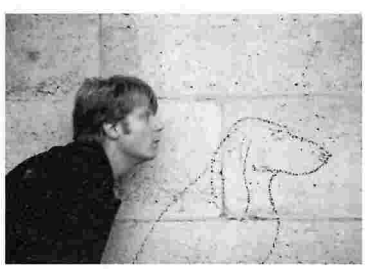
Wolfgang Brauneis

Wolfgang Brauneis lebt in Köln, ist Mitbetreiber von a-musik, Redakteur der Zeitschrift *testcard* und freier Autor. Momentan kümmert er sich um die a-musik Dependance in Berlin und das Reissue der Sun-Ra-LP *Nuclear War*. Über sein Verhältnis zu SPEX sagt unser Autor: »Es gab Zeiten, da hab' ich mich nach der neuen Ausgabe gesehnt, solche, in denen sie mich tierisch genervt hat; andere, in denen ich sie recht interessant fand und wiederum solche, in denen ich vergessen habe, dass es sie überhaupt noch gibt. Wann welche Phase war, verrate ich nicht, und was für eine das jetzt werden wird, wird sich zeigen.«

Martin Hossbach

Von 2007 an stellte unser ehemaliger Chef vom Dienst Martin Hossbach die allseits beliebten Heft-CDs zusammen. Mit der aktuellen Ausgabe übergibt er den Stab an Jan Wehn, da Hossbach nun die CDs der Kollegen von *Electronic Beats* kompiliert. Dort hat er auch sonst ein neues berufliches Zuhause gefunden, nachdem er eineinhalb Jahre im Berghain für das Konzertprogramm mitverantwortlich war. Umso mehr freut uns, dass der in Berlin lebende Hamburger als Autor ein Comeback für SPEX gibt und für uns die Gruppe interviewte, die er, O-Ton: »wie keine andere studiert«, von der er »alles gelernt« hat: Die Pet Shop Boys.

Steven Lee Beeber



Steven Lee Beeber (auch »Beeb!«) ist Autor des Buches *The Heebie-Jeebies at CBGB's: A Secret History of Jewish Punk* und wuchs in Atlanta auf. Er bedauert, dass kein Mitglied der Beatles jüdisch war, aber noch mehr, dass Barry Manilow und Neil Sedaka es waren. Wären Lou »the Jew« Reed und Joey »Jewy« Ramone nicht gewesen – Beeber wäre wohl Wirtschaftsprüfer geworden. Seine Arbeiten erschienen unter anderem in *The Paris Review*, *Harpers*, *Fiction*, *The New York Times*, *Spin*, *Mojo* und *Rain Taxi*. Außerdem blies Beeber für die Gospel-Punk-Band The Chowder Shouters ins Saxofon – jedenfalls ein oder zwei Mal.

Neues von unseren AutorInnen

Sven Lewandowski
Die Pornographie der Gesellschaft
Transcript Verlag

Auch der Autor unseres xxx-Aufmachers Sven Lewandowski beteiligt sich an der aktuellen Debatte um Pornografie vor dem Hintergrund ihrer popkulturellen Normalisierung. Pseudo-moralische Aspekte interessieren ihn dabei weniger als das Verhältnis der Gesellschaft zu »ihrer Pornografie«.

Wolfgang Tillmans
Neue Welt
Taschen Verlag

Die Veröffentlichung von Wolfgang Tillmans' viertem Buch *Neue Welt* wird von einer gleichnamigen Ausstellung (31. August – 04. November, Kunsthalle Zürich) begleitet. Neben Abbildungen von neuen Werken, enthält es ein Gespräch zwischen Tillmans und Beatrix Ruf, Direktorin der Kunsthalle Zürich.

Casper, DVD
Der Druck steigt – live & dokumentiert Sony

Im Rahmen der Produktion der ersten Casper-DVD übernahm SPEX-Redakteur Jan Wehn die redaktionelle Betreuung der zum DVD-Set gehörenden Dokumentation »Auf und davon«. Wehn sprach mit Zeitzeugen sowie dem Künstler und dessen Umfeld und stellte umfangreiches Archivmaterial zusammen. Ein Aufwand, der sich gelohnt hat: Das Werk stieg von Null auf eins in die Vorbestellungs-Charts bei Amazon ein – vor etlichen Blockbustern.

www.renault.de/renault-twizy

RENAULT QUALITY MADE

RENAULT Z.E. ZERO EMISSION

DRIVE THE CHANGE

RENAULT

Renault Twizy
ab **6.990 €**[2]
zzgl. Batteriemiete
ab **50,– €** im Monat[2]

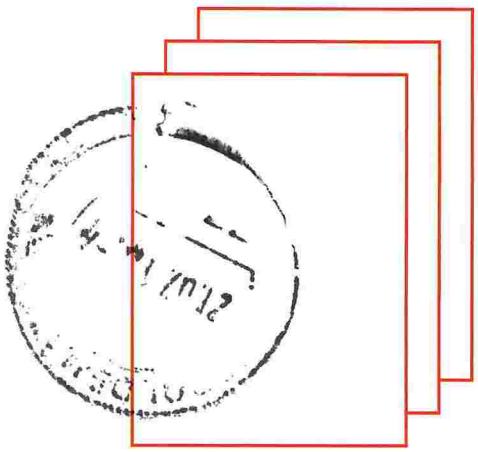
STARTEN SIE INS ZEITALTER DER ELEKTROMOBILITÄT.

• 100 % elektrisch angetriebener Zweisitzer mit 0 % Emissionen[1] • 3 trendige Ausstattungsniveaus • bis zu 120 km Reichweite im Stadtverkehr[3] • einfache Aufladung an der Steckdose in nur 3,5 Stunden oder an einer der über 1000 Ladestationen in Deutschland • 80 km/h Höchstgeschwindigkeit • kann als Renault Twizy 45 mit 45 km/h Höchstgeschwindigkeit mit Führerscheinklasse S schon ab 16 Jahren gefahren werden • testen Sie ihn selbst bei einer Probefahrt

Alles über Elektroautos auf www.elektro-start.de

[1] Keine Emissionen im Fahrbetrieb. [2] UPE zzgl. Überführungskosten für einen Twizy Urban 45 ohne Fahrzeugbatterie. Fahrzeug wird nur verkauft bei gleichzeitigem Abschluss eines Mietvertrags für die Antriebsbatterie mit der Renault Leasing, z. B. zu einem monatlichen Mietzins von 50,– € bei einer Jahresfahrleistung von 7.500 km und 36 Monaten Laufzeit. Der monatliche Mietzins deckt die Bereitstellungskosten für die Batterie ab. [3] Reichweite gemäß NEFZ; abhängig von Fahrweise, Temperatur, Zuladung und Straßenverhältnissen kann sich die Reichweite deutlich reduzieren. Abb. zeigt Sonderausstattung. Renault Deutschland AG, Postfach, 50319 Brühl.

R e a k t i o n e n !



Betr.:
SPEX N°339 — 1

Daumen hoch für SPEX: Einst ein unverständlicher, schräger Haufen Papier, ist das mittlerweile ein echt feines Musikmagazin geworden …

@Juerxx via Twitter — 06.07.2012

Betr.:
SPEX N°339 — 2

Das erste Heft der neuen Redaktion hat mir sehr gut gefallen: Endlich haben mich mal wieder (fast) alle Themen interessiert. Das war bei den letzten Ausgaben (gefühlter Tiefpunkt war der mit grauenvoll herbeiphantasierter Wichtigkeit aufgeladene James-Franco-Schwerpunkt) kaum noch der Fall.

Matthias Schönebäumer
via Facebook — 17.06.2012

Betr.:
SPEX N°339 — 3

(…) Aber auch ein erster Blick ins Inhaltsverzeichnis hinterlässt den Eindruck, dass sich mit dem kompletten Wechsel der Redaktion und der neuen Leitung durch Torsten Groß gar nicht so viel verändert zu haben scheint. Ich vermute mal, das wäre ein Trugschluss. Jede, die einen Einblick in die Produktion eines Hefts dieses Formats hatte, weiß, dass ein großer Teil des Contents einen größeren Vorlauf braucht, als der neuen Redaktion an Zeit bisher zur Verfügung stand. Viele Themen des Heftes dürften bereits gesetzt gewesen, Artikel geplant und AutorInnen angefragt worden sein. In dieser Ausgabe steckt noch der Geist (oder das Gespenst?) der alten. Wie sich das Projekt SPEX entwickelt, werden die nächsten Ausgaben zeigen. (…) Die Ausrichtung der vorangegangenen Redaktion wird also als »geschmäcklerisch abgetan«; worum es ginge, sei, popkulturelle Phänomene abzubilden? Das klingt fast wie eine Aufkündigung des Konzepts für das die SPEX seit ihrer Gründung stand, und was sie lange Zeit zum wichtigsten Magazin zu Popkultur und zu einem Sprachrohr einer Generation machte, die an den Verbindungslinien von Pop und Politik interessiert waren und sich innerhalb dieses Spannungsfeldes auch selbst verortete. Wer bloß abbilden will, ist nicht mehr Teil und will auch nicht mehr intervenieren …

Oliver Schupp
auf eclecticpop.de — 14.06.2012

Anm. d. Red.:
Von zwei Ausnahmen abgesehen wurde das gesamte Heft von der aktuellen Redaktion konzipiert und realisiert.

Betr.:
SPEX N°339 — 4

(…) In der neuen Ausgabe, mit einer Auflage von 31.500, wird Musikthemen tatsächlich wieder mehr Platz eingeräumt – und es gelingt zum Teil erstaunlich gut: Da wird im Rahmen einer großen Beastie-Boys-Würdigung der Tradition jüdischen Humors in der Popkultur nachgegangen, über Antisemitismus im deutschen Rap reflektiert und in fünf Thesen erklärt, warum Jude sein »hip« ist »im Post-Grass-Debatten-Deutschland«. Durchaus spannende Perspektiven, die man so weder im täglichen Feuilleton und schon gar nicht in anderen deutschsprachigen Musikmagazinen serviert bekommt. Mainstream ist das jedenfalls nicht …

Anna Klöpper in der taz — 22.06.2012

Betr.:
SPEX N°339 — 5

(…) Das Beastie-Boys-Cover anlässlich des Todes vom Gründungsmitglied Adam Yauch ist Groß' Versuch, es mit neuer Redaktion beiden recht zu machen: den Abonnenten und dem Verlag. Die drei smarten Rüpel, die HipHop salonfähig gemacht und viele Musiker- und Musikhörergenerationen ermutigt haben, Genregrenzen zu überwinden, dürften der größte gemeinsame Nenner der SPEX sein. (…) Auch künftig, das ist die Botschaft, will die SPEX möglichst viele Facetten von Pop im Blick behalten – anders als mancher Konkurrent offenbar nicht nur, um den Anzeigenkunden ein passendes Umfeld zu bieten. Die notorisch kritischen Leser dürfte das freuen. Bislang hatte schließlich noch jeder Wechsel in der Chefredaktion zu erregten Debatten geführt …

Karsten Röhrbein in
der HAZ — 15.06.2012

Betr.:
Staiger

Der einzige Beasties-Titel am Kiosk (?) und ein wichtiger, richtiger Staiger. Da kaufe ich nach 100 Jahren auch mal wieder die SPEX.

@digitalflaneur via Twitter 18.06.2012

Betr.:
Gema

Als ich heute die neue SPEX-Ausgabe aus meinem Briefkasten geholt habe, ist mir beim ersten Durchblättern echt die Kinnlade runtergeklappt. Ihr macht Werbung für die GEMA??? (…) Am allerabsurdesten finde ich dann ein paar Seiten weiter die Glosse »Medienwelten – Das ist doch verboten« von Johnny Haeusler, wo sich kräftig über die widerwärtigen Auswüchse der aktuellen Situation im kulturellen Verwertungssystem ausgelassen wird (…) Wie jetzt? Ist jetzt GEMA toll und deswegen ist es auch okay ihre Werbung im Heft zu haben oder seid ihr wieder jung und braucht das Geld?

Axim Noise via Facebook — 14.06.12

Anm. d. Red.:
Anzeigen sind keine redaktionellen Statements. Von der Notwendigkeit der Existenz einer Verwertungsgesellschaft sind wir ungeachtet dessen überzeugt.

Betr.:
Keiner will was gesagt haben –
Antisemitismus im deutschen Rap.
Von Marcus Staiger

Marcus Staiger spricht in seinem Artikel über den (latenten) Antisemitismus im deutschen Rap. Dabei bezieht er sich auch auf ein Interview, in dem ich unter anderem den Staat Israel kritisiere.

Ich habe kein Problem, wenn mich jemand wegen meiner Aussagen zur Politik Israels angreift. Aber Staiger selbst hat vor gut zehn Jahren als Labelchef von Royal Bunker dazu beigetragen, dass rassistische und den Holocaust verniedlichende Statements veröffentlicht wurden. Die Berliner Rapper von M.O.R. waren mit die ersten, die das rassistische Wort »Nigger« in den HipHop-Sprachgebrauch einführten. Hinzu kamen Lines wie »Affen wie Afrob fliehen aus dem Zoo«, »Ich schick deine Kinder ins KZ« oder »Du primitiver Neger«.

Wer so etwas verschweigt und sich bei einem so sensiblen Thema nicht kritisch mit der eigenen Vergangenheit auseinandersetzt, sollte zu »Antisemitismus im deutschen Rap« besser schweigen.

Staiger erwähnt ja noch nicht einmal, dass die Diskussion um rassistische und antisemitische Lyrics im deutschen Rap schon vor über zehn Jahren von Hannes Loh in *Intro* und in *Konkret* angestoßen wurde. Aber wen wundert's? Schließlich ging es in der Debatte auch immer wieder um ihn selbst.

Dass Marcus Staiger in SPEX ein Forum für seinen Artikel findet, passt in diesem Zusammenhang ganz gut. Denn 2001 feierte der SPEX-Autor Michael Kummer in der Juli-Ausgabe die oben erwähnte Rap-Crew M.O.R. begeistert und nennt sie »frisch und rotzig wie die Sex Pistols im Sommer 76«. Über das »Nigger«-Gelaber, die rassistischen Ausfälle und die Holocaust-Vergleiche suchte man in der SPEX allerdings vergeblich einen Artikel. Zehn Jahre später entdeckt das Magazin jetzt also das Thema »Antisemitismus im deutschen Rap«.

Afrob
per E-Mail — 26.07.12

ERRATA

Die »SPEX präsentiert«-Termine zur Tour von Ariel Pink's Haunted Graffiti auf Seite 132 in der letzten Ausgabe sind fehlerhaft. Die korrekten Daten finden sich in der Präsentationsleiste auf spex.de. Wir bitten dies zu entschuldigen.

Die Redaktion

*

LESERBRIEFE bitte per E-Mail an:
leserbriefe(at)spex.de

Oder per POST an:
SPEX – Magazin für Popkultur
Köpenicker Straße 178 / 179
D - 10997 Berlin

M I C A C H U
A N D T H E S H A P E S

Kunst muss dicht sein

Text — Florian Obkircher
Fotos — Crystin Moritz

Micachu (Mica Levi), Juli 2012 in London

Mit allen Mitteln besonders klingen zu wollen, ist eine Sache. Unbekümmert sein Ding durchzuziehen und genau deshalb einzigartig zu sein, die andere. Zweiteres beherrschen nur wenige Musiker so gut wie Mica Levi. Als Micachu arbeitet die 25-Jährige mit Symphonikern, Grime-MCs, Elektronikern und mit ihrer Band The Shapes. Immer ihrer eigenen Vision folgend, ohne Zeitgeist im Rückspiegel, egal welches Feld sie gerade bearbeitet. Der rote Faden im Micachu-Kosmos? Für Levi muss Kunst immer dicht sein. Bunt, hektisch und an den Rändern verschmiert. So in Richtung Jackson Pollock vielleicht? »Alles, nur nicht niedlich und gepflegt«, sagt die Londonerin mit keckem, zahnlückigem Grinsen. Das süße Mädchen von nebenan sei sie nie gewesen.

Ihre erste musikalische Liebe war rumänische Volksmusik. »Großartige Harmonien! Und der Gesang ist schön räudig«, erinnert sie sich. Darauf gestoßen ist sie durch ihren Vater, Audioarchivar und Unidozent mit dem Spezialgebiet »Musik des Dritten Reichs«. Wegen ihres Talents auf der Geige schicken ihre Eltern sie aufs musische Gymnasium. »Dort habe ich anfangs hauptsächlich Fußball

gespielt«, sagt sie. »Alle waren auf klassische Musik fixiert und hatten dieses Wettbewerbsdenken. Das fand ich widerlich. Erst als die Schule mit Computern ausgestattet wurde, fand ich mein Ding: Beats basteln.«

Als Teenager führt Mica Levi ein Doppelleben: Untertags studiert sie Komposition, nach der Uni hängt sie mit den bösen Jungs ihrer Ostlondoner Nachbarschaft ab und produziert mit ihnen Grime-Tracks. »Ich fand deren Einstellung erfrischend: einfach drauflosrappen. Und: keine falsche Höflichkeit. Wenn dich wer für ein Arschloch hält, sagt er's dir.« Das Resultat dieser Zusammenarbeit ist dementsprechend *Filthy Friends* benannt, ein Mixtape mit blubbernden Synthesizern, zerstückelten Gitarren, Nachrichtensprecher-Samples und verstolperten Beats. Eine postmoderne Momentaufnahme von London im Jahr 2009 mit Raps von damals noch unbekannten MCs wie Ghostpoet und Rowdy Superstar. Ab diesem Zeitpunkt wird Levi als neues Lieblingskind des britischen Feuilletons gefeiert. Eine journalistische Steilvorlage: Das androgyne Renaissance-Kind mit lockigem Undercut, das tagsüber Stücke für das London Philharmonic Orchestra komponiert und sich nachts in den Clubs der Stadt als Grime-DJ herumtreibt – oder es mit ihrer damals frisch gegründeten Band Micachu & The Shapes auf der Bühne krachen lässt.

Micachu and the Shapes —
Raisa Khan (links), Marc Pell (Mitte)

Drei Jahre später ist der Hype verflogen, das Wunderkind-Image verpufft. Levi ist das nur recht. »Mir war das egal. Ich will einfach Musik machen«, sagt sie. Nun hat sie mit ihren Freunden Raisa Khan und Mark Pell alias The Shapes das zweite Micachu-Album *Never* veröffentlicht: lärmige Songs unterhalb der Drei-Minuten-Marke mit Levis kratzigem Singsang und ihrer präparierten, verzerrten Gitarre, mit Pells hektischem Schlagzeug und Kahns verhuschten Keyboard-Sounds. Es klingt nach Post-Punk im Zuckerrausch, wie Fluxus mit Kindersicherung. Etwa wenn der verspielt-verschrobene Opener »Easy« abrupt von einem Geräusch abgebrochen wird, das nach Müllabfuhr klingt, und dann mit einem Staubsaugersolo endet. »Fluxus?«, fragt Levi. »Ich weiß nicht, ich würde unsere Musik als Pop bezeichnen. Schließlich haben unsere Songs fast immer Strophen und Refrains. Wir könnten natürlich Indie-Nosebleed-Post-Electro-Dub-Core dazu sagen. Aber Pop geht einfach leichter über die Lippen, oder?«

*

Micachu & The Shapes
Never
Rough Trade / Beggars Group / Indigo

T E E N G I R L F A N T A S Y

Sichtbarwerdung mit prominenten Freunden

Text — Thomas Vorreyer
Fotos — Ronald Dick

Teengirl Fantasy — Logan Takahashi und Nick Weiss (v. l.)

Berlin, Januar 2011. Zwei schüchterne Studenten ducken sich in die hintere Ecke des Raum's, einer ehemaligen Werkstatt. Dass Teengirl Fantasy die Luft nur eine halbe Stunde später mit einem sich auf einem subtilen Sub-Basslauf mehrfach entfaltenden Klangspiel zum Glühen bringen werden, erscheint noch unwirklich. Das energisch aufgeheizte, im Original gänzlich glatte Love-Committee-Vocal-Sample erwies sich für die Single »Cheaters« allerdings als prophetisch: »You never, never win« – abgesehen von einigen wenigen, dafür umso euphorischeren Stimmen verpasste das Debüt *7AM* des US-Duos vor zwei Jahren eine größere Aufmerksamkeit. Jener eingangs beschriebene Berlinbesuch allerdings legte den Grundstein dafür, dass sich dies ändert, denn von einem hiesigen Flohmarkt nahmen Nick Weiss und Logan Takahashi einen alten Yamaha TG33-Synthesizer mit nach New York, um dort ein gänzlich samplefreies, »kohäsives« zweites Album aufzunehmen.

Angefragt hatten dies die kundigen Köpfe der mittlerweile in London sitzenden R&S Records, ehemals von Belgien aus eine feste Techno-Größe, seit der Wiederaufnahme vor drei Jahren mit Dubstep-Brillanten wie James Blake zurück im Fokus. Eine Überraschung für die Anfangzwanziger, beide passionierte Labelanhänger. Wer hinter der Gästeliste des neuen Werks – Laurel Halo, Panda Bear, Kelela und Romanthony – gute A&R-Arbeit vermutet, irrt jedoch: Takahashi und Weiss haben alle vier Gäste selbst von ihrem farben-, schichten- und texturenreichen Pop-Entwurf des House überzeugt. So hallt von der Hypnagogikerin der metaphorische Wunsch nach der Ablösung der Seele vom Körper nach, Noah Lennox verarbeitet den frischen Tod eines Freundes, und Kelela, ein Talent aus Los Angeles, verlangt inbrünstig nach der Auskostung eines innigen Moments. Alle drei wissen die »spezifische Energie«, die Teengirl Fantasy, so Weiss, bei *7AM* noch in einem verschneiten Keller in Ohio freilegten und nun mit immer raffinierteren, sich gleichzeitig anschmiegenden und entfernenden Strukturen ummanteln, um eigene Nuancen zu bereichern, zu verstärken.

Lediglich Daft-Punk-Kollaborateur Andy Moore alias Romanthony, den man unbedingt dabeihaben wollte, trübt mit dem plumpen »Do It« das Gesamtbild. Es bleibt die einzige suboptimale Entscheidung, denn auch der Albumtitel ist klug gewählt: *Tracer* mag zwar viele Bedeutungen haben, keine ist allerdings so passend wie jene der Markierungssubstanzen, mit denen in der Medizin organische Prozesse sichtbar gemacht werden. Diese Platte sollte niemandem entgehen, auch wenn der erste Effekt im Opener »Orbit« gleich nach einem Videogame-Sample klingt: Bling-Bling, ein neues Level wurde freigeschaltet.

*

Teengirl Fantasy
Tracer
R&S / Alive

RULES CHANGE.
THE GAME REMAINS THE SAME.

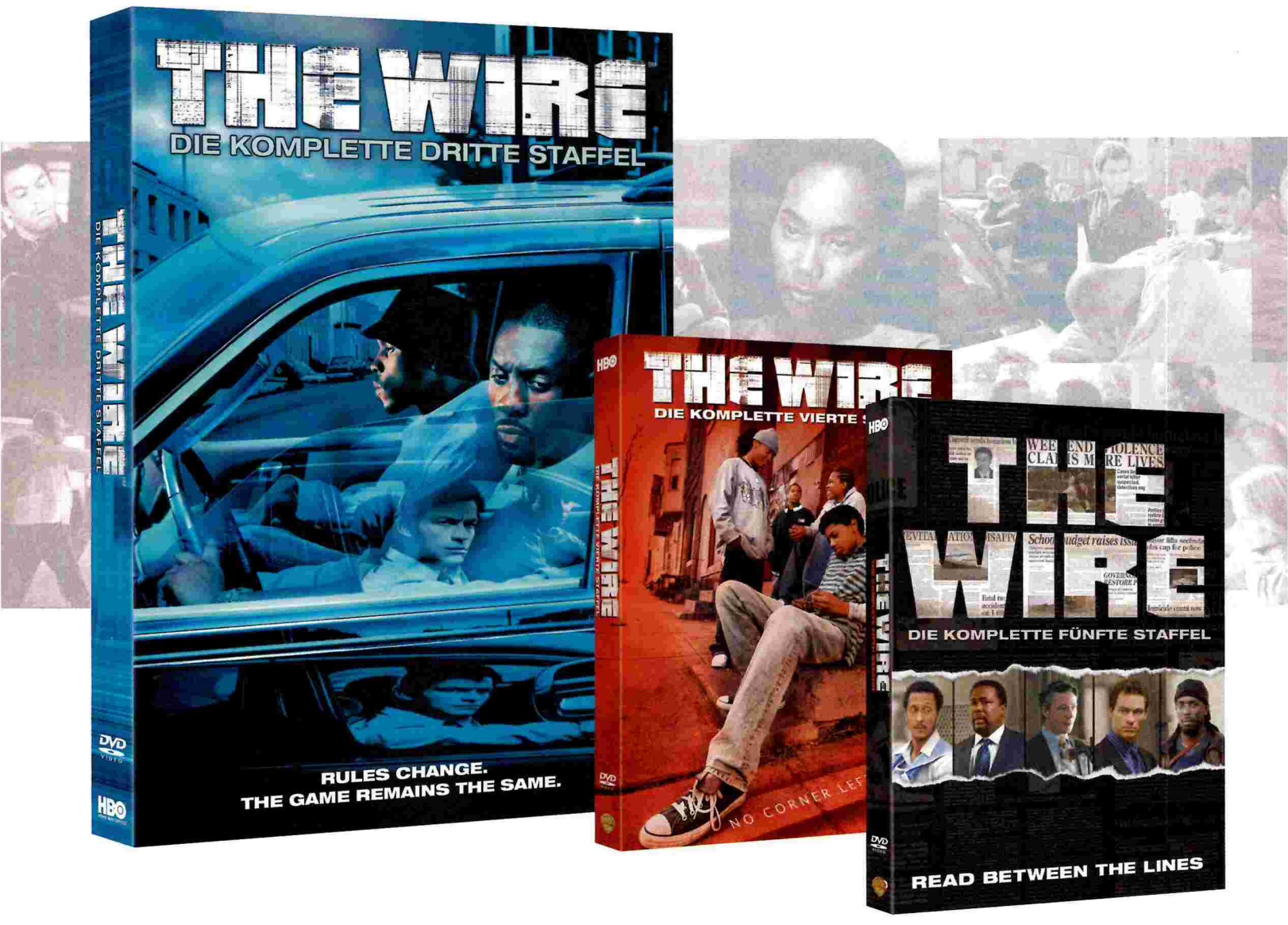
DIE BESTE SERIE ALLER ZEITEN GEHT IMPOSANT WEITER.

„Mit **THE WIRE** schuf David Simon die **große authentische** und bisher **wichtigste** Erzählung unserer Post-Millenniums-Zeit."

DER SPIEGEL

„Ein **MUSS** für **Freunde intelligenter** Unterhaltung."

CINEMA



AB JETZT AUF DVD

Staffel 4 und 5 ebenfalls noch in diesem Jahr erhältlich.

© 2012 Home Box Office, Inc. All rights reserved. HBO® and The Wire℠ are service marks of Home Box Office, Inc. Distributed by Warner Home Video. All rights reserved.

D I E

H E I T E R K E I T

Selbstverliebte Reibungsmusik

Text — Elise Graton
Foto — Kristin Loschert

Die Heiterkeit — Stefanie Hochmuth, Stella Sommer, und Rabea Erradi (v. l.)

Wie einst Nirvana, so hat sich auch die Hamburger Band Die Heiterkeit einen entfremdeten Smiley als Logo auserkoren. Nirvanas Emblem sah ekstatisch vollgedröhnt aus, das von Die Heiterkeit ist blass und hat anscheinend keinen Grund zum Grinsen: Ein horizontaler Strich als Mund entsagt jeglichem Begeisterungswillen.

Auch sonst präsentiert sich das Indierock-Trio eher emotionslos in rabenschwarzer Kleidung und auf den Promo-Fotos wird gelangweilt Champagner geschlürft. »Alles ist so neu und aufregend – ach, ich hätte eigentlich nichts dagegen«, säuselt Gitarristin Stella Sommer mit tiefer Stimme. Ein anderes Lied erzählt davon, wie allein sie »auf dem Gipfel des Erfolges« angekommen sei – obgleich das Debütalbum *Herz aus Gold* gerade mal eben erschienen ist.

Sommer dazu: »Mir gefällt Musik, die Reibungspunkte, anbietet und ich wollte sehen, wie weit man diese Selbstverliebtheit treiben kann.« Außerdem gibt es schon genug Bands, die ständig nur *davon* singen »Ach, ich wurde verlassen. Mir geht's schlecht. Mein Leben ist fürchterlich«, fügt Schlagzeugerin Stefanie Hochmuth hinzu. »Wir wollten dieses klassische Schema umwerfen.« Auch ihr Lampenfieber überspielen sie lieber mit betont lässigen Sprüchen: »Och nee, kein Bock«, murmelt etwa Bassistin Rabea Erradi bei jedem Auftritt vor sich hin. »Aber innerlich sind wir wahnsinnig aufgeregt, als hätten wir gleich einen Schultest, für den wir nicht gelernt haben.«

Die drei Musikerinnen sind bekennende Autodidaktinnen. Als sie sich in der Hamburger Musikerbar Mutter kennenlernten, kam es sofort zum Entschluss: Wir gründen eine Band. Konsequent verschanzten sie sich ein Jahr im Proberaum, um dann – in sicherer Distanz – den ersten Konzertauftritt im fernen Jena stattfinden zu lassen, »wo uns niemand kannte und alle fürchterlich fanden«. Bei dem folgenden Hamburg-Gig »waren wir auch ziemlich grottig«, erinnert sich Sommer.

Doch mit der Zeit wächst die Begeisterung des Publikums und auch vor Kritikerlob kann sich das Trio mittlerweile kaum noch retten. Ihr »Indierock zwischen Pavement und Hildegard Knef« wird in höchsten Tönen gelobt, und sie werden als »die coolste Girlgroup Deutschlands« gefeiert.

»Mich würde es mal interessieren, wie viel Aufmerksamkeit wir bekämen, wenn wir Jungs wären«, so Sommer plötzlich. »Es scheint immer noch was Besonderes zu sein, wenn Frauen Musik machen.« So besonders, dass man ständig gefragt wird, wie viel Einfluss der Produzent hat, oder wer die Männer sind, die zur gelungenen Mischung aus verzerrten Klängen à la Sonic Youth, egozentrischen Texten und nicht zuletzt der guten Portion Selbstironie beitragen. Die Antwort liefert ihr Lied »Alle Wege«. »Führen zu mir«, singt Stella Sommer im Song weiter.

*

Die Heiterkeit
Herz aus Gold
Nein, Gelassenheit / Staatsakt /
Rough Trade

RADIOHEAD

SPECIAL GUEST: CARIBOU

29.9./30.9. BERLIN, KINDL-BÜHNE WUHLHEIDE

VERSCHOBEN VOM 6.7. / 7.7.

EINLASS 17:00 BEGINN 19:00

15.10. KÖLN, LANXESS ARENA

EINLASS 18:00 BEGINN 20:00

ES GIBT NOCH TICKETS BERLIN EUR 54,-- KÖLN EUR 45,-- BIS 63,-- ZZGL. GEBÜHREN EXKLUSIV ERHÄLTLICH UNTER WWW.TICKETS.DE

INFOS UNTER WWW.MCT-AGENTUR.COM - AKTUELLES ALBUM THE KING OF LIMBS - WWW.RADIOHEAD.COM

musikexpress.
PRÄSENTIERT BERLIN

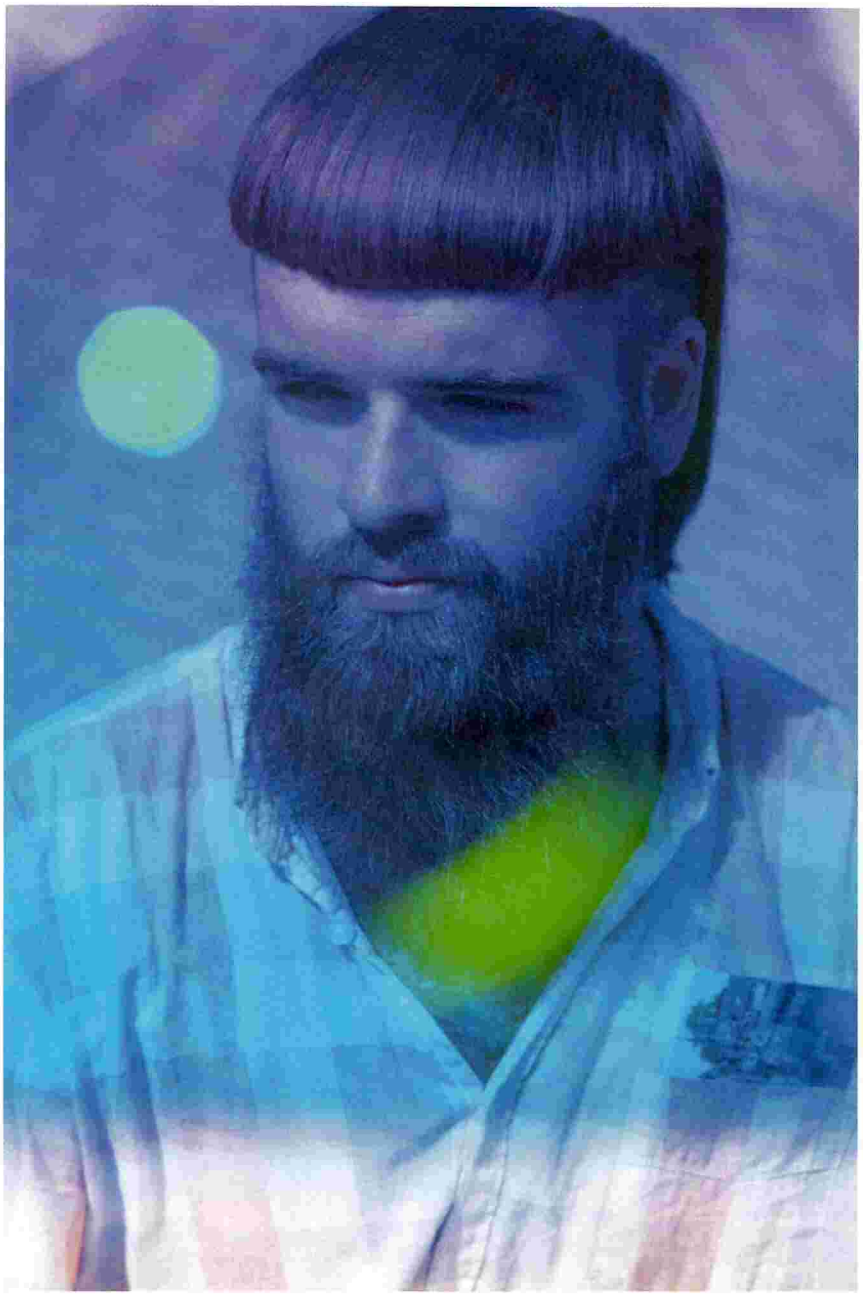
TICKETS·DE

MCT | radioeins rbb
PRÄSENTIERT BERLIN

T O U C H Y M O B

Nicht zu fassen

Text — Thomas Vorreyer
Foto — Diane Vincent



Ein Mann zwischen Berlin, Rügen und dem Rest der Welt: Ludwig Plaths Weg als Touchy Mob nahm schon manch seltsame Abbiegung. Die erste Tour spielte er in Polen, als Headliner – da hatte er zuvor weder Zeit gefunden, ins große Konzerthandbuch zu schauen, noch überhaupt eine Show zu spielen. Es blieb nicht die einzige überraschende Anfrage aus dem Ausland für einen, der mittlerweile in der Hauptstadt Fuß gefasst hat, seine Musik aber nahe der heimatlichen Ostsee schreibt. Touchy Mob war schon beim SXSW, CMJ oder Incubate zu sehen, hierzulande beim Immergut oder bei der Fusion.

»Irgendwie macht jeder die Musik, die ihm fehlt«, sagt er. Und sein Verschnitt von Folk und Techno fehlte tatsächlich noch. Die gegensätzlichen Stile bilden nicht die übliche nichtssagende Melange ähnlicher Ansätze. Nein, alles »steht nebeneinander«, so Plath. Live unterlegen dies scharfkantige Brüche des Elektronischen, das so auch als Leerstellenmusik gedacht werden kann, die von der Gitarre nur zögerlich ausgefüllt wird. Vom Akustischen her fungieren die Einschnitte wie Prismen, die die Intensität des mikroskopisch Leisen auf die große Fläche des makroskopisch Lauten werfen. Und durch alles hindurch säuselt ein digitaler Nachhall, der klingt wie Holz auf Metall.

Ist es also ein Wunder, dass es noch immer kein offizielles Touchy-Mob-Album gibt, trotz dieser Musik, trotz dieser Referenzen? Die Interessenten, auch hartnäckige, sind zwar zahlreich, national wie international, aber die LP-Aufnahme, vermutet Plath, würde bloß seinen Touraktivitäten im Wege stehen, was wiederum halb auf den eigenen Prioritäten, halb auf ökonomischen Zwängen beruht.

»Let's bulldoze around till they defy a ban on things«, heißt es im bislang besten Stück, »Foam Born«, das sich langsam an einem hymnischen Basseinsatz aufrichtet. Grenzen einreißen, Spaß haben, so lange wie möglich. Seinen Humor beweist er in den Songansagen – oder im stotternden Afterhour-Nonsens »Ling Ling«: »Ling-ling, geht das Te-te-lefon. Ha-ha-hallo, wer issen da? Eva! Welche Eva? Ey, fahr mal deinen Roller da weg«, usw.

Ein weiterer Höhepunkt seiner Sets heißt »Atlantic Black«. Es schließt mit einer äußerst ungewöhnlichen Weltumarmungsgeste: »It's perfect exactly 37° inside me / if every place grows bellicose you can still live inside me.« Wenn die Welt in Zwietracht zerfällt, bleibt uns immer noch der Rückzug in die Musik, hinein in das wohlige Künstler-Ich. Alternativ würde auch Plaths voluminöser Bart genügend Unterschlupf bieten, aber das Haar sollte eigentlich unerwähnt bleiben. Hier, wo das Offensichtliche nebensächlich ist.

*

G-SHOCK

NEW MONOCOLOURS

DW-6900WW-7ER

DW-5600BB-1ER

GA-120BB-1AER

GD-100WW-7ER

TOUGH WATCHES - SMART FEATURES

Shock Resistant - Water Resistant (20bar) - EL Backlight - Auto LED Backlight

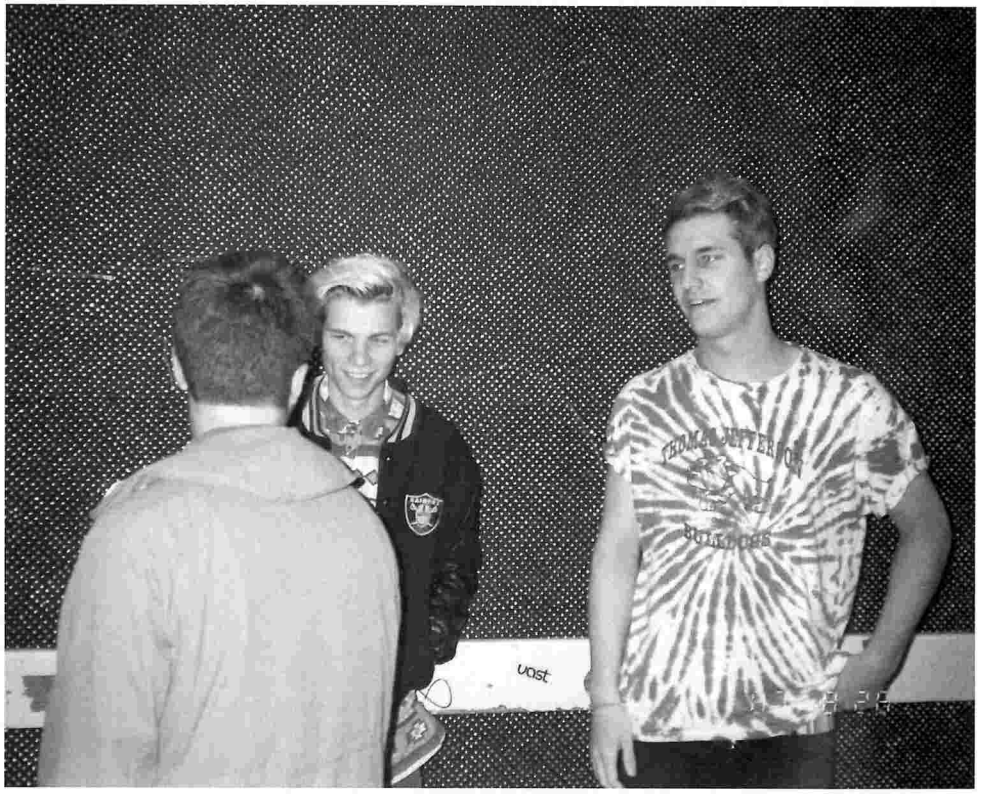
www.g-shock.de www.g-shock.eu www.mygshock.de

G-SHOCK

S I Z A R R

Aus dem Nichts deines Vertrauens

Text — Davide Bortot
Foto — Amos Fricke



Sizarr suchen das Epische im Elementaren und die weite Welt am Wellbach. Auf diese Weise haben die drei jungen Pfälzer eine der besten Platten des Jahres aufgenommen. Servus Schülerband, hallo Welt.

Philipp Hülsenbeck, Fabian Altstötter und Marc Übel sind gerade einmal volljährig. Aber sie kennen sich aus mit dem, was man heute manchmal versehentlich für Ruhm hält. Mit ihrem elegisch-eklektischen Internetpop waren die drei Landauer die Entdeckung des Jahres 2010 (*BR*). Sie waren außerdem die Entdeckung des Jahres 2011 (*Intro*). Und wenn nicht alles schief geht, dann werden sie in diesem Jahr endlich richtig entdeckt. Ihr fulminantes Debütalbum *Psycho Boy Happy* nämlich fasst perfekt in Songs, was ihnen seit Jahren in einer Mischung aus ehrlicher Verblüffung und Grundverdacht gegenüber ihrer Generation angedichtet wird: die Gabe, die Wunderwelt des Pop nach den besonders bunten Steinchen zu durchforsten und diese zu einem ureigen schimmernden Klangkaleidoskop zu verbauen.

In den Songs von Sizarr schwingen Wave und Warp mit, Arthur Russell, Animal Collective und Afrobeat, Style Council und Flying Lotus und Futuristen-R'n'B und all der andere tolle Wahnsinn eben, der einem eine Provinzjugend zwischen Wein- und Hobbykeller schon mal ein ganzes Stück erträglicher erscheinen lässt. Und doch klingen die Stücke immer nach Sizarr. Nach den polyrhythmischen Spielereien von Schlagzeuger Gora Sou (Marc), den stilsicheren Synthieschichten von $P-Money$ (Philipp) und dieser erstaunlich markanten Stimme von Deaf Sty (Fabian), die gleichzeitig durchdringend klingt und auf wundersame Weise unaufdringlich. »Ich mag Musik, die man nicht verorten kann, weder zeitlich noch sonst wie«, sagt Deaf Sty. In diesem Sinne kommt Sizarrs Sound aus dem Nichts. Auch wenn einem das Nichts irgendwie verdammt vertraut vorkommt.

Dabei begannen Marc und Philipp eher klassisch, als covernde Dorfpunks. »Wir haben Ramones gespielt, auch Green Day und so Zeug – nur den geilen Scheiß halt«, lacht $P-Money$. Den ersten Auftritt absolvierten die beiden 2005 beim Weinfest auf dem elterlichen Gut, vor 800 Zuschauern und unter tatkräftiger Mithilfe von Mama Übel, die als eimliches Bandmitglied den, nun ja, Pegel regulierte. »Die Leute mochten das natürlich, weil wir so klein waren. Aber eigentlich war es total scheiße.« 2009 schließlich schloss sich Philipps Kumpel Fabian dem Duo an, seitdem gelten Sizarr als mindestens beste Schülerband der Welt und letzter Geheimtipp in einer Welt ohne Geheimnisse. Diesen zweifelhaften Status sind die drei nun los.

Inzwischen von lästigen Schulpflichten befreit und zu zwei Dritteln ins ungleich mondänere Mannheim übersiedelt, nahmen sie die zwölf Songs von *Psycho Boy Happy* in einem knappen Jahr im Keller der gemeinsamen WG mit Produzent Markus Ganter auf. Meist kam erst der Beat, dann die Melodie und schließlich der Text, als letztes und konkretestes Element einer raumlosen Musik. »Dabei sind mir die Texte sehr wichtig«, erklärt Deaf Sty. »Aber es ist eben immer ein Kampf. Das Album war eine Art Selbstfindungsprozess. Wer bin ich, wo möchte ich hin, und was passiert auf dem Weg dahin. Kein besonders ausgefallenes Thema eigentlich. Aber das hat mich eben beschäftigt.« Und dürfte bald noch eine ganze Menge anderer Leute beschäftigen.

*

Sizarr
Psycho Boy Happy
Four Music / Sony

Heute wieder Bio gekauft, auf 'ner Demo gewesen und auch sonst ganz doll: dagegen. Aber Welt immer noch schlecht. Es bleiben Ohnmacht und eine Modemarke namens Occupy. Ist halt alles nicht so einfach, vor allem das mit der Revolution. Deshalb ab jetzt immer hier: ein Blick zurück.

DISSIDENTEN!
»Sich fügen heißt lügen«

Erich Mühsam

und sein Anarchismus

Text — Tino Hanekamp
Illustration — Patrick Klose

Erich Mühsam (1878 – 1934)

Die meisten Deutschen hielten ihn für einen gemeingefährlichen Irren. Sein roter Bart, das wirre Haar, seine stete Anstiftung zur Aufruhr, für eine Revolution der Armen und ein Leben ohne »Zwang, Gewalt, Knechtung, Gesetz, Staat« – und Jude war er auch noch. Später schlugen sie ihn tot.

Mit Anfang 20 zog der Apothekersohn Erich Mühsam von Lübeck nach Berlin und wurde – »kein Geld im Sack, kein Schlips am Hals« – Teil der dortigen Boheme. Er schrieb Gedichte, Marschlieder, Dramen, Manifeste, lernte Reden halten, streiten, agitieren und war schnell eine lokale Berühmtheit, auch bei der Polizei. Es folgten Wanderjahre und dann, 1909, der Umzug nach München-Schwabing, wo er zu dem Mann erblühte, dessen Weltverbesserungswille, Menschenliebe und Kompromisslosigkeit noch heute – oder besser: *gerade* heute erstaunen.

In diesen Jahren ist Mühsam immer auf der Suche, vor allem nach Liebe und »einem richtigen Koitus«. Er lässt nichts aus in seinen wundervollen Tagebüchern, nicht den Tripper, die Filzläuse und die Enttäuschung, wenn eine von den Friedas oder Maries wieder nur sein Geld will, aber nicht den Rest. Geld fehlt sowieso immer, weil er allen gibt, die etwas brauchen, und mit dem Schreiben nie genug verdient. Er schreibt ja auch nur was und für wen er will, und dann zum Beispiel so:

»Ich durchwandelte betrübten Schrittes Wien. In meiner Tasche trug ich die schmerzliche Mitteilung, dass das Berliner Landgericht mich in drei Tagen zu sprechen wünschte … Ich brannte natürlich darauf, der Einladung des Herrn Staatsanwaltes zu folgen. Leider hat mich aber die gütige Vorsehung nicht mit dem genügenden Reisegeld in die Welt geschickt.« Also geht der gewitzter Provokateur zum kaiserlich deutschen Generalkonsulat und verlangt Moneten, denn man werde ja sicher nicht zögern, »dem Heimverlangenden über die Schwelle des Vaterlandes zu helfen«. Und wie man zögerte! »Daher geriet ich denn in den Zustand ratloser Verzweiflung darüber, dass ich nicht Raubmörder, sondern nur politischer Verbrecher war. Hätte ich jemand umgebracht, geraubt, geplündert, brandgestiftet oder genotzüchtigt, oh wie viel wäre ich besser dran gewesen!«

Das ist sein Humor, aber er kann auch härter, denn Mühsam beugt sich keiner Norm, weder privat noch politisch. Er lebt seine Ideale und will überzeugen, nicht sektieren, lässt von den eigenen Überzeugungen aber kein Stück ab. Die Sozialdemokraten bringt er mit seinem berühmten Lied »Der Revoluzzer« schon früh gegen sich auf, es folgen die Kommunisten, die Anarchisten – irgendwann steht er alleine da. Ein Sonderling. Geschätzt, gefürchtet, gemieden.

Nach dem Ersten Weltkrieg, in den Wirren der Novemberrevolution, sieht es sechs Monate lang so aus, als wäre endlich alles möglich. Seine Reden zeigen Wirkung, sein Idealismus entflammt die Massen. Im April 1919 gründet er mit Gleichgesinnten die 1. Münchner Räterepublik, nur: nach sieben Tagen kracht alles zusammen. Für Mühsam ist Politik Charakterschwäche, aber seine Utopie vom herrschaftsfreien Leben ist in der Realität nicht umzusetzen. Die SPD putscht und lässt erschießen, nur Mühsam hat Glück, weil man ihn vorher wegsperrt. Als er fünf Jahre später entlassen wird und nach Berlin zieht, wirkt sein Anarchismus wie ein Anachronismus. Trotzdem macht er weiter, schreibt, gründet die Zeitschrift Fanal, hält Reden und warnt vor den Nazis. Niemand sonst wird im *Völkischen Beobachter* der NSDAP so oft dämonisiert wie Mühsam, den sie fürchten, weil sie ihn nicht verstehen. In der Nacht des Reichstagsbrandes wird er verhaftet, die Tickets für die Flucht nach Prag schon in der Tasche. 17 Monate dauert sein Martyrium. Die Nazis versuchen den Mann, der sich nie hat beugen lassen, mit unfassbarer Grausamkeit zu brechen – vergebens, wie Mitgefangene später berichten. In der Nacht zum 10. Juli 1934 wird er von SS-Männern erschlagen. Sie hängen Erich Mühsams Leiche bei den Latrinen auf, um seinen Selbstmord vorzutäuschen.

*

Erich Mühsam
Tagebücher
Online — www.muehsam-tagebuch.de
Papier — Verbrecher Verlag
(Bände 1 & 2 erhältlich, insgesamt 18 Bände bis 2018)

*

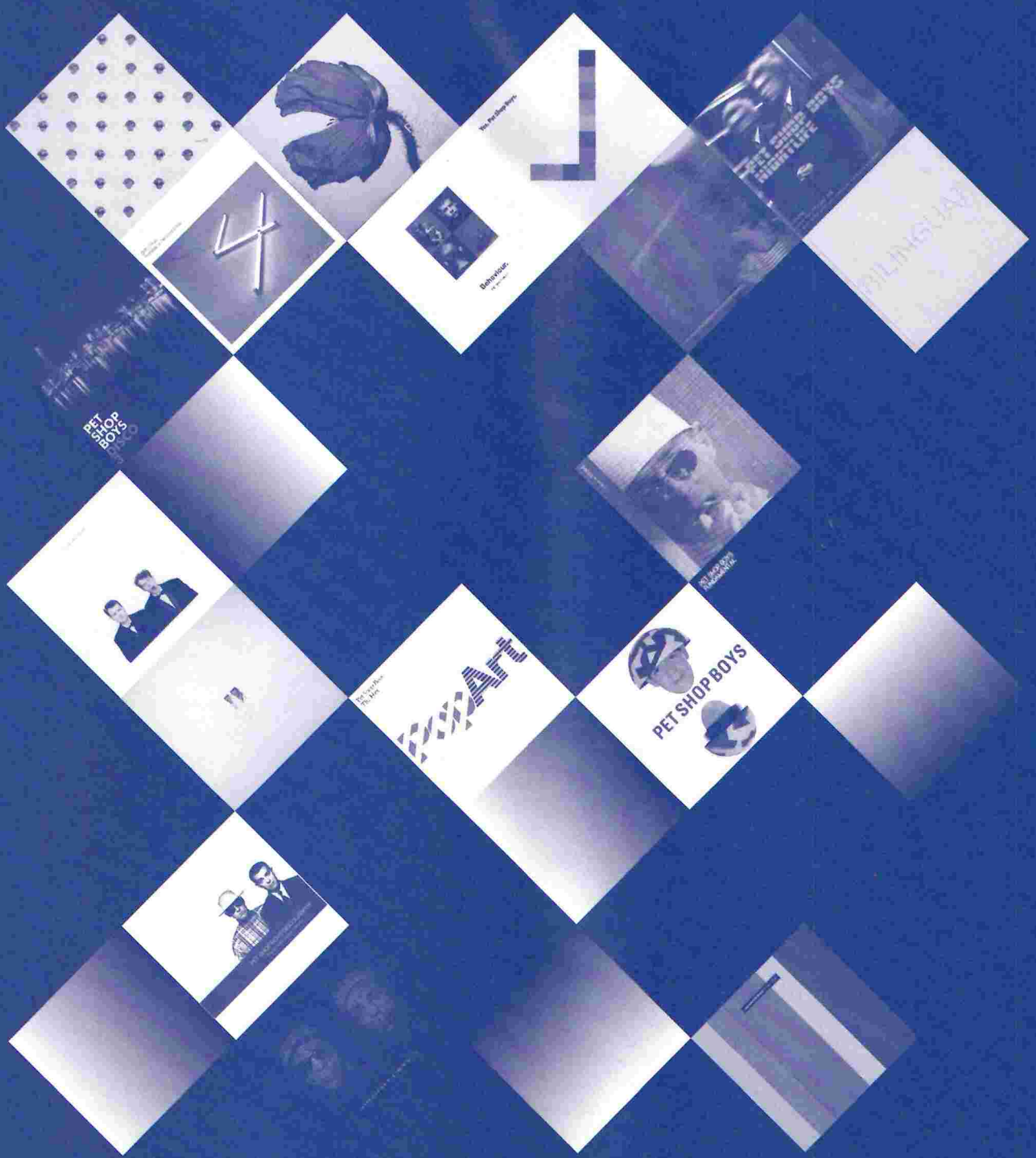
In SPEX N°341
Abbie Hoffman & die Yippies

SPEX-Gespräch

P E T S H O P B O Y S

»Chris hat auf der einen Seite gewohnt, ich auf der anderen.«

Text — Martin Hossbach



Neil Tennant und Chris Lowe sprechen über Landlust, die Tücken von Google Alert, das Altern im Pop sowie das neue Album, *Elysium*

Mitte Juli, der erste regenfreie Tag in London seit Wochen, ein kleines Büro im piekfeinen Londoner Stadtteil Kensington: Hier residiert Becker Brown, jene Managementfirma, die seit einigen Jahren die Pet Shop Boys, namentlich Neil Tennant und Chris Lowe, betreut. Die Managerin und ihre Assistentin verzehren ihr Mittagessen, als plötzlich Lowe hereinplatzt und wissen möchte, wann er am nächsten Tag gebraucht werde, er müsse nämlich unbedingt und ganz dringend zum Friseur. Seine Haare sind raspelkurz. Außerdem würde er gerne noch mal in den Urlaub fahren, bevor das neue Studioalbum *Elysium*, das mittlerweile elfte des Duos, erscheint. »Wohin soll's denn gehen?« – »Only the sky's the limit!« Tennant, mittlerweile dazugestoßen, kichert und zeigt stolz ein Buch vor, das ein englischer Journalist zum Signieren mitgebracht hat. *The Diary Book Of Home Management* – Tipps zum Führen eines Haushalts, das Tennant im Jahre 1980 als Redakteur verantwortete. »Gebraucht kann man das Buch immer noch für ein paar Cent kaufen«, sagt er.

***Elysium* gehört, wenn ich das sagen darf, zu Ihren interessantesten Alben. Es ist einerseits »typisch Pet Shop Boys«, um eine Bemerkung aus unserem letzten Gespräch für SPEX im Jahre 2009, anlässlich der Veröffentlichung von *Yes*, aufzugreifen – Sie mögen dieses deutsche Wort ja sehr gerne. Andererseits …**

CHRIS LOWE Herrlich, wie das auf Deutsch klingt: typisch. Typisch, typisch, typisch!

NEIL TENNANT Das steht noch immer auf unserer Liste möglicher Albumtitel.

Zurück zum Andererseits …

NT »Untypisch« finde ich diese Musikalität, Wärme und Tiefe, die wir nicht immer in unserer Musik haben, geschweige denn suchen – genau deswegen sind wir nach Los Angeles gereist, um das alles dort zu suchen. Besonders poppig ist *Elysium* nicht, schon eher *soulful*, was ebenfalls ungewöhnlich ist, wenn man über die Musik der Pet Shop Boys nachdenkt. Und so ausgesprochen »schön«, fließend und klanglich konsistent ist unsere Musik auch nicht immer gewesen, wobei Ausnahmen auf *Elysium*, nämlich »Winner«, »Face Like That« und »Ego Music«, die sich klanglich von den anderen neun Stücken stark unterscheiden, die Regel bestätigen. Wir sind so stolz auf dieses Album und so überzeugt von seiner musikalischen Qualität, dass es auf der sogenannten Special Edition, ohne die man heute ja nicht mehr auszukommen scheint, das ganze Werk auf der zweiten CD auch noch mal als Instrumental zu hören gibt, wobei sich im Idealfall für den Hörer noch mal ganz neue Aspekte ergeben und das Augenmerk noch mehr auf die Musik an sich und nicht auf den Gesang beziehungsweise die Texte gelegt wird.

CL Unser erstes Karaoke-Album!

Sie sagten mir einmal, dass sie in allererster Linie Songwriter seien. Ich habe den Eindruck, dass auf *Elysium* ihre kompositorischen Fähigkeiten verstärkt zur Geltung kommen, da die klangliche Oberfläche nicht so stark wie sonst »auf Hochglanz poliert« ist.

NT Festzustellen ist, dass für unsere Verhältnisse das Album geradezu unterproduziert ist.

CL Obwohl wir in fast jedem Stück ein echtes Orchester einsetzen! Glücklicherweise dominiert das Orchester aber nie.

NT Andrew Dawson, unser Produzent, und wir haben es meist sehr subtil platziert, auf der bereits erwähnten Instrumentalversion wiederum kommt es dann viel stärker zur Geltung. Egal wie: Hyper-Pop, so wie auf *Yes*, ist auf *Elysium* nicht zu finden.

Die Stimmung ist eher in sich gekehrt.

NT Introspektiv, genau. Deswegen werden viele das Album auch mit *Behaviour* vergleichen.

Sind Sie eigentlich aufgeregt, wenn Sie, so wie heute, zum ersten Mal mit den Meinungen von Dritten, in diesem Falle Journalisten konfrontiert werden?

CL Schwer zu sagen …

Interessiert Sie überhaupt die Meinung eines Journalisten?

CL Ich lese so gut wie nie Kritiken. Und ich google auch nicht nach »Pet Shop Boys« oder »Chris Lowe«. Andere Leute hingegen …

NT Wen meinst Du?

CL Na … Du weißt schon …

NT Ah! Ich weiß, hihi, den Namen können wir hier nicht nennen. Also:

Ich google »Pet Shop Boys«, da ich für die Befüllung der Neuigkeiten-Rubrik auf unserer Website zuständig bin.

Benutzen Sie Google Alert?
CL Wie bitte?
NT Vergiss es. Google schickt dir dann jeden neuen Eintrag, der sich mit »Pet Shop Boys« beschäftigt.
CL Oh mein Gott! Ich finde es besser, nichts mitzubekommen. Ich kann dem Ganzen aber nicht immer aus dem Weg gehen, besonders dann nicht, wenn Neil mich zwingt, den Link zu einer vernichtenden Kritik unseres Ballets *The Most Incredible Thing* zu öffnen.
NT Dann wiederum regt sich Chris wahnsinnig auf und erklärt dem Autor sofort den Krieg.
CL Was mich aber an Interviews interessiert, ist der Zwang zum Formulieren der Gedanken, die wir uns zum jeweiligen Album gemacht haben.

Ein Freund sagte mir einmal: »Wenn ich mich in Wort und Schrift ausdrücken könnte, wäre ich Schriftsteller. So bin ich aber Musiker geworden.«
NT Auch wir drücken uns mithilfe unserer Musik aus. Darüber wiederum reden oder schreiben wir aber so gut wie nie. Mir geht es so, dass ich meistens bis zur Fertigstellung des Albums nicht weiß, wovon ein Album handelt. Für *Elysium* hatten wir uns vorgenommen, ein Album in genau einer Stimmung zu schreiben, einer melancholischen, reflektierten – und das in langsamem bis mittlerem Tempo.
CL Ich wollte ein Statement abgeben.
NT Nun lagen Andrew Dawson aber sämtliche 25 Stücke vor, die wir komponiert hatten. Als er »Winner« hörte, unsere erste Single, die wir Anfang Juli digital veröffentlichten, eine »große Ballade«, sagte er so etwas ähnliches wie: »Die bezahlt euch das nächste Haus.« Prompt wurde beschlossen, das Stück auf jeden Fall in das Album zu integrieren, und das war's dann auch schon mit der »einheitlichen« Stimmung. Lustig!

Ich musste mich erstmal schlau machen, was *Elysium* bedeutet.
NT Also wirklich! Ts, ts, ts …
CL Ich hab's Dir doch gesagt, dass niemand …
NT Immerhin ist das Wort in diversen Sprachen identisch.

Es handelt sich um einen Ort in der griechischen Mythologie, der, kurz gesagt, mit der in der sogenannten westlichen Welt gängigen Vorstellung von »Paradies« vergleichbar ist.
NT Jawohl. Wir kennen ja alle die Avenue des Champs-Élysées, die elysischen Felder …

Der Tod spielt immer wieder eine Rolle auf dem Album.

Der Appetithappen »Invisible«, den wir bereits im Juni veröffentlichten und der gleichzeitig auch das Album eröffnet, könnte auch von einem Geist gesungen sein.

Das dachte ich auch. Aber Sie sagen »könnte«: Sie wissen selber nicht, wovon Ihre Texte handeln?
NT So würde ich es nicht ausdrücken, aber mir gefällt, dass es unterschiedliche Lesarten geben kann.

Alter und Älterwerden sind auch Themen, die in *Elysium* mehr als einmal auftauchen.
CL Ohne dass wir uns dazu auch nur irgendwie geäußert hätten, hat das heute jeder Journalist festgestellt.
NT Es mag unter anderem daran liegen, dass »Invisible« vom Älterwerden handelt. Man steht auf einer Party und fühlt sich alt und nutzlos. Nachlassende sexuelle Attraktivität, ach … der ganze Kram eben, mit dem man als älterer homosexueller Mann zu tun hat. Wobei sich das für heterosexuelle Männer vielleicht ähnlich anfühlt, das kann ich nicht beurteilen. Der Titel aber wurde von einem Interview inspiriert, das ich in der Zeitung las. Eine Frau sagte, auf sexuelle Ausstrahlung angesprochen, provokant: »Ab 40 könnte man genauso gut unsichtbar sein.«

Ein Thema, das momentan verschiedenste Großstädter über 35, zumindest in Berlin, wo ich wohne, zu beschäftigen scheint, ist die Sehnsucht nach einem Leben auf dem Land. Ich las

heute Morgen im Flugzeug, dass das deutsche Magazin *Landlust* eine verkaufte Auflage von fast einer Millionen Exemplaren hat. Land bedeutet übrigens »country« und Lust »lust«.
NT Wow! Warum geben wir denen denn kein Interview?
CL Genau!
NT *(auf deutsch)* Landlust mit die Pet Shop Boys.
CL Genial!

Und eine gute Idee! Fragen Sie Ihre Plattenfirma!
CL Ist die Zeitschrift vergleichbar mit unserem *Country Life*?
NT *Country Life* verkauft vielleicht 60.000 Hefte …

In »Breathing Space« hören wir den Sänger, wie er sich nach Ruhe auf dem Land sehnt, nach »Raum zum Atmen«. Und Sie, Herr Tennant, posten auf Ihrer Website immer wieder Fotos, die Sie irgendwo in der Nähe Ihres Ferienhauses im englischen Norden zeigen.
NT An Ihrer Beobachtung ist etwas Wahres dran, aber ich muss Ihnen auch sagen, dass sich schon diverse Musiker vor mir mit dem »Raum zum Atmen« beschäftigt haben, nicht zuletzt die Beatles auf ihrem Debütalbum *Please Please Me* in »There's A Place«: »There is a place / Where I can go / When I feel low / When I feel blue«.

Mir geht es um die Flucht vor der Großstadt, hin auf das Land. Womit das Stück, das fällt mir gerade erst auf, genau das Gegenteil von »West End Girls«, unserer ersten Single, darstellt, in der es unter anderem um die Flucht in die Stadt geht.

Sie haben *Elysium* in L.A. aufgenommen, Ihre erste Albumproduktion in Amerika. Inwiefern spiegelt sich solch eine Stadt in der Musik wider?
NT Die Songs waren komplett auskomponiert, als wir nach L.A. reisten. Uns ging es ganz explizit um Backgroundsänger, die man mit solch musikalischen Fähigkeiten, so viel, nun ja, »Soul«, so viel Präzision nur dort findet. Es gibt dort eine Studiotradition, die unvergleichbar ist. Die Familie Waters, bestehend aus Julia, Oren und Maxine, die nun auf *Elysium* im Hintergrund singt, ist seit den 70ern im Geschäft und sang unter anderem für Michael Jackson und kürzlich erst für Adele. Kennen Sie die Wrecking Crew?

Rap, frühe 80er?
CL Nein!
NT Falsch! Amerikanische Popmusik wurde über viele Jahre hinweg, in den 60ern und frühen 70ern, letztlich – etwas vereinfacht gesagt – von einer einzigen Band aus L.A. eingespielt, die The Wrecking Crew genannt wurde und aus fantastischen Sessionmusikern bestand. Sie arbeitete für Phil Spector, The Carpenters, The Beach Boys, Byrds und so weiter.

Und nun für Sie?
CL Nein!
NT Ich wollte damit nur noch mal klarmachen, welches musikalische Erbe in L.A. zu finden ist. Kaufen Sie sich mal die in diesem Jahr erschienene Biografie: faszinierend.

Wird gemacht. Wo haben Sie in L.A. gewohnt?
NT In einem sehr schönen Haus in den Hügeln von Beverly Hills. Man kann es auf unserem ersten offiziellen Pressefoto begutachten.
CL Und der Gärtner ist auch zu sehen.

Ich sehe da keinen Gärtner. Wo steckt er denn?
CL Na, im Garten!

Wo?
CL Quatsch, der *pool man* ist zu sehen, entschuldigen Sie.
NT Aber Sie haben recht, auf dem Pressefoto ist er nicht zu sehen, wohl aber im Booklet des Albums, das Sie wiederum noch nicht kennen.
CL Haben wir mit dem Mann die Bildrechte geklärt?
NT Haben wir.
CL Und war er zufrieden?
NT War er.
CL Und wird er im Booklet anständig aufgeführt?
NT Wollte er nicht.
CL An seiner Stelle würde ich darauf bestehen.
NT Er wollte aber nicht!
CL Na gut.
NT Warten Sie, ich zeige Ihnen ein paar Fotos auf meinem iPhone.

Oh! Sehr schön! Wer hat wo gewohnt? Sie teilen sich ja wohl kaum ein Zimmer, oder?
NT Wohl kaum. Chris hat auf der einen Seite gewohnt, ich auf der anderen.

Und wie viel Miete mussten Sie zahlen?
NT Wenn ich das nur wüsste. Unsere Managerin hat uns das nie gesagt.
CL Wetten, dass ein nicht geringer Teil der Produktionskosten dafür draufging?

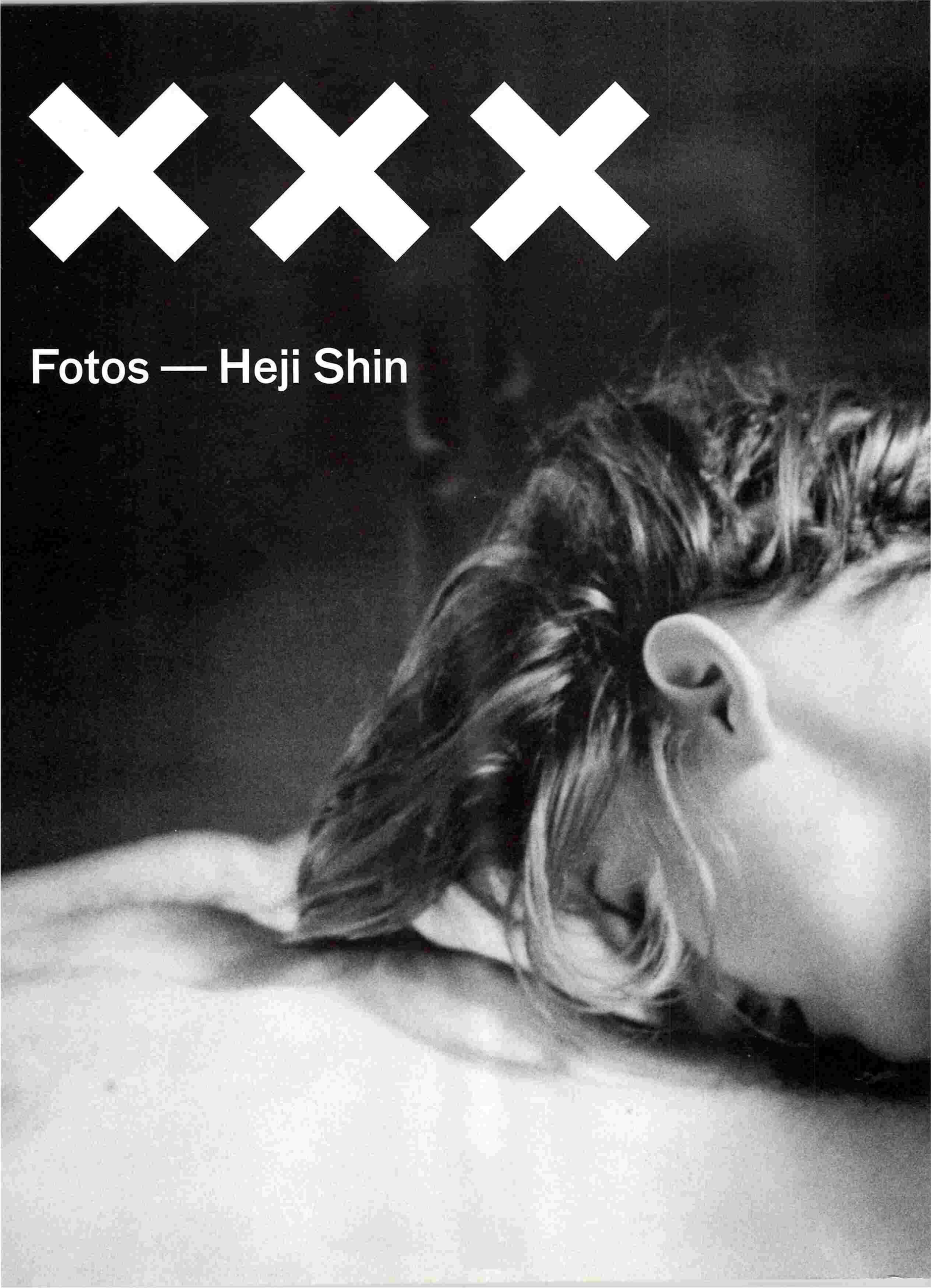
Die Wette würden Sie vermutlich gewinnen. Haben Sie morgens zusammen gefrühstückt?
NT Nie. Ich stehe gerne etwas früher auf und mache Sport. Ich bin einfach jeden Morgen die Hügel rauf und runter gelaufen und habe den mexikanischen Gärtnern zugewunken, die mich wohl für verrückt hielten.
CL Und ich schlafe gerne etwas länger.

*

Pet Shop Boys
Elysium
EMI

XXX

Fotos — Heji Shin



Neu ist das alles nicht. Wie aber erleben wir Pornografie, wenn sie alltäglich geworden ist? Wie beeinflusst sie unsere Sexualität, unsere Rollenbilder? Eine Spurensuche in vier, nun ja: Akten.

Pornografie ist zwar nicht überall, aber doch weit verbreitet, überaus leicht zugänglich und ein zunehmend alltägliches Phänomen geworden. Zeit also, über Pornografie, ihre Funktionen und Effekte neu nachzudenken. Ein solches Nachdenken ist aber nur fruchtbar, wenn es von der sozialen Tatsache ausgeht, dass Pornografie Teil der modernen Popkultur ist – und nicht etwa mit der moralischen Frage ansetzt, ob es Pornografie geben solle. Die faktische Feststellung »Es gibt Pornografie« muss daher Ausgangspunkt jeder Analyse des Pornografischen sein.

Porno, Pop und moderne Sexualität

Text — Sven Lewandowski

Porno und Pop als massenmediale Phänomene

Porno wie Pop sind massenmediale Produkte, die zum Zwecke der Unterhaltung für ein anonymes Publikum hergestellt werden, Identifikationsangebote machen und in ihrem Gebrauch interpretierend angeeignet werden. Wie die Popkultur verdankt die Pornografie ihre Entstehung den Massenmedien, deren Erfolg sie zugleich entscheidend förderte: Neue Massenmedien sind sexy, weil sie – zumindest implizit – mit sexuellen Versprechen verbunden wurden. Buchdruck wie Fotografie, Film wie Privatfernsehen, Home Video wie Internet versprachen Zugang zu sexuellen Inhalten. Das sexuelle Versprechen neuer Medientechnologien weckte freilich auch entsprechende Ängste und moralische Panik. Die Verbreitung von Romanen wurde ebenso für einen Verfall der Sitten verantwortlich gemacht wie das US-amerikanische Postsystem des 19. Jahrhunderts, das unter den gleichen Verdacht geriet wie heute das Internet: nämlich Pornografie zu verbreiten. So fällt mit Blick auf den Kampf gegen Pornografie nicht nur dessen relative Erfolglosigkeit auf, sondern auch, dass er sich der immer gleichen Argumente bedient: unschuldige Kinder müssten geschützt und der Untergang des Abendlandes abgewehrt werden.

Entscheidend ist, dass die Geschichte der Massenmedien von der Geschichte der Pornografie nicht zu trennen ist.

Pornografie ist ein genuin massenmediales Produkt, da es erst die massenmediale Verbreitung ist, die sexuelle Darstellungen in Pornografie verwandelt. Pornografie kann mithin definiert werden als Inszenierung sexueller Handlungen zum Zwecke der sexuellen Erregung *abwesender und unbekannter Anderer.* Die Ausrichtung auf ein anonymes Publikum und die Produktion für einen Massen*markt* scheidet Pornografie zugleich von den Erotika früherer Zeiten. Insofern führt auch keine gerade Linie von der erotischen Kunst der Antike zur modernen Pornografie.

Pornografie und moderne Sexualität

Die Entstehung der Pornografie seit dem 18. Jahrhundert geht einerseits mit der Entwicklung der modernen Gesellschaft und der Verbreitung von Massenmedien einher und ist andererseits eng mit der Genese der modernen Sexualität verbunden, die sich vor allem im 19. Jahrhundert ausformt.

Für die Entwicklung der modernen Sexualität ist Pornografie in zweierlei Hinsicht bedeutsam: Einerseits trägt sie zur Formung und Popularisierung einer lustorientierten Sexualität bei. Indem sie andererseits die Utopie einer freien, von allen gesellschaftlichen Einbindungen abgelösten Sexualität entwirft, spielt Pornografie bei der Plausibilisierung der Umstellung der Sexualität der Gesellschaft auf einen Primat sexueller Lust eine ähnlich entscheidende Rolle wie der moderne (Liebes-) Roman für die Durchsetzung der romantischen Liebe.

Porno als soziale und sexuelle Utopie

Kern der pornografischen Utopie war die Idee, dass Lust (und nur Lust) sexuelle Kontakte, Praktiken und Konstellationen legitimiere: Sexualität solle ausschließlich der Lust dienen und jegliche Lustmöglichkeit ausschöpfen; alles, was der Lust diene, sei nicht nur erlaubt, sondern geradezu geboten. Die Forderung nach freier Sexualität, die über lange Zeiten ebenso utopisch wie revolutionär war, hat sich heutzutage allerdings weitgehend verwirklicht, sodass Pornografie ihren utopischen Charakter eingebüßt hat. Inzwischen werden gar sexuelle Verhältnisse als illegitim angesehen, wenn sie sich *nicht* am Primat sexueller Lust orientieren (wie beispielsweise die Erfüllung »ehe-licher Pflichten«). Sofern sie sich ausschließlich an sexueller Lust orientiert, ist Sexualität autonom geworden und hat sich tatsächlich von anderen Imperativen abgekoppelt. Sie folgt damit dem gesamt-gesellschaftlichen Entwicklungstrend hin zur Autonomisierung einzelner Sozialbereiche.

Nach dem Ende der pornografischen Utopie

Mit der realweltlichen Einlösung der pornografischen Utopie ist das klassische Zeitalter der Pornografie an ein Ende gekommen. Warum hat sie aber überlebt?

Was die Pornografie einstmals als Utopie entwarf, reflektiert sie heute in doppelter Weise: einerseits ihre Geschichte, die sie an die Wiederholung bestimmter Formen und die Steigerung sexueller Möglichkeiten bindet, und andererseits die Sexualität der modernen Gesellschaft mit ihrer Orientierung an sexueller Lust und ihrer scheinbar unendlichen Pluralisierung sexueller Praktiken, sexueller Begehrensformen und sexueller Subkulturen.

Zugleich fungiert das Pornografische für letztere als ein Medium der Selbstreflexion. Eine Funktion bzw. ein Effekt der zeitgenössischen Pornografie liegt somit in der (Selbst-)Beschreibung der Sexualität der heutigen Gesellschaft.

Das heißt natürlich weder, dass Pornografie die bessere Sexualforschung ist, noch, dass sie die moderne Sexualität vollumfänglich beschreibt. Aber sie reflektiert doch die Grundstrukturen der modernen Sexualität: Lustorientierung, sexuelle Pluralisierung und Freisetzung des Sexuellen aus traditionellen Einbindungen wie Ehe, Familie, Religion etc.

Die Bedeutung des Pornografischen für die Selbstreflexion und Identitätsbildung wie -versicherung sexueller (Sub-) Kulturen und vor allem abweichender Begehrensformen ist kaum zu überschätzen: Pornografische Inszenierungen ermöglichen es – ganz ähnlich wie Selbsthilfebücher, Coming-out-Erzählungen und psychopathologische Fallgeschichten –, das eigene Begehren sowohl zu spiegeln als auch zu formen. Insbesondere die durch die neuen Medien befeuerte neue Amateur-Pornografie bietet (und nutzt) die Möglichkeit, die eigene Sexualität nicht nur mit Blick auf abwesende Andere zu inszenieren *und daraus Lust zu ziehen*, sondern mittels Aufzeichnung und Verbreitung das eigene Begehren gleichsam zu transzendieren. Eine solche Transzendierung dient

nicht zuletzt der Selbstversicherung sexueller Identitäten. Während der Videorekorder Pornografie in die eigenen vier Wände brachte, bietet das Internet nun die Möglichkeit, die sich in den eigenen vier Wänden abspielende Sexualität in die Pornografie zu bringen.

Die Möglichkeit, die eigene Sexualität zu veröffentlichen, ist freilich ein zweischneidiges Schwert.

Der Preis für die Bestätigung in den Augen anderer besteht jedoch darin, dass die Veröffentlichung der eigenen Sexualität diese zu Pornografie und zu einer Ware macht, die von anderen nach *deren* Gusto verwendet werden kann.

Versicherungen und Verunsicherungen

Die (Amateur-)Pornografie ermöglicht aber nicht nur eine Versicherung des eigenen Begehrens, sondern führt auch zu Verunsicherungen. Zwar mag der einzelne durch das Ansehen der von ihm oder ihr bevorzugten Pornos und/oder durch die Herstellung von Amateur-Pornografie eine Bestätigung der eigenen sexuellen Identität erfahren. Gesamtgesellschaftlich führt das pornografische Angebot jedoch zu Verunsicherungen. Diese bestehen nicht allein in einem diffusen Bedrohungsgefühl, sondern werden durch die Mannigfaltigkeit der zeitgenössischen Pornografie hervorgerufen. Indem Pornografie vorführt, dass es auch andere Begehrensformen und alternative Befriedigungsmöglichkeiten gibt, lädt sie das Sexuelle mit Kontingenz auf und raubt so der ›normalen‹ Sexualität ihre Selbstverständlichkeit – warum so, wenn es offensichtlich auch anders geht?

Pornografie bietet freilich auch Re-Versicherungen. Sie führt vor, dass andersartige Sexualitäten zwar als fremd erscheinen mögen, aber nichtsdestoweniger verständlich sind.

Sofern sie der sexuellen Lust dienen, verlieren sie ihre Fremdheit und erscheinen als legitimer Ausdruck des Sexuellen.

Selbstreflexion der modernen Sexualität

Die weite Verbreitung und zunehmende populärkulturelle Normalisierung von Pornografie kann schließlich als Ausdruck eines kollektiven wie individuellen sexuellen Selbstreflexionsbedürfnisses gedeutet werden. Michel Foucault schrieb einst, das Abendland habe keine andere Lust erfunden, als über die Lust zu sprechen; die zeitgenössische Pornografie fügt sich in dieses Reflexivwerden sexueller Lust nahtlos ein und ist insofern Ausdruck eines spezifisch sexuellen Willens zum Wissen als auch eines Willens zur Lust. Insbesondere seine hedonistische Grundorientierung öffnet das Pornografische der Populärkultur – oder sollte man nicht eher umgekehrt sagen: So wie (zumindest nach Freud) die sexuelle Lust der Prototyp aller anderen Lüste ist, so ist das Pornografische in gewisser Weise der Prototyp des Popkulturellen. Zumindest bietet Porno ähnlich wie Pop ein voraussetzungsloses und für jeden jederzeit zugängliches Lustversprechen. Inwieweit dieses im konkreten Einzelfalle eingelöst wird, ist freilich eine andere Frage. Allein: In beiden Fällen handelt es sich um ein konsumkapitalistisches Angebot, das man ebenso gut wählen kann wie ein anderes. Und auch insofern fügt sich Pornografie in die Logik der postmodernen Popkultur: *anything goes* – sofern es mit Lust verbunden ist.

*

James Deen spuckt Frauen gerne ins Gesicht, hat Angst vor Clowns, und spielt neben Lindsay Lohan die Hauptrolle im Film *The Canyons*, für den Bret Easton Ellis das Drehbuch geschrieben hat. Der 26-Jährige spielt überwiegend in Produktionen, die ein weibliches Publikum avisieren, und ist nicht nur deshalb der Idealtyp einer neuen Gattung von »Hipsterpornostars« – quasi das männliche Pendant zu Sasha Grey.

James Deen Zuckende Hände und Mundwinkel

Text — Jan Wehn

Der Autor dieser Zeilen gibt es offen zu: Er sieht sich gerne Pornofilme an.
Und das auch nicht erst seit gestern. Schon zu Schulzeiten, als mit dem Aufkommen von Tauschbörsen die ersten MP3-CDs immer bei dem Freund mit der schnellsten DSL-Leitung in Auftrag gegeben wurden, gab es auf Nachfrage auch diese andere Liste. Auf der konnte man Filme ankreuzen, in denen Frauen wie Jenna Jameson, Tera Patrick oder Gina Wild die Hauptrolle spielten. Darin zu sehen: immer willige, überschminkte Nymphomaninnen mit Silikonbusen und Cumshots auf Kommando.

Nun ist es nicht so, dass der Autor von seinen Eltern nicht aufgeklärt worden wäre. Und mit ein bisschen Menschenverstand und einer gesunden Portion Grundskepsis war einem auch schon mit 14 Jahren klar, dass die dort zu bestaunenden Nackedeiperformances nicht unbedingt der Norm entsprechen. An sich selbst nach unten geschaut hat man trotzdem. Die Länge des Penis, der Bräunungsgrad der Haut, der Armumfang und die Tätowierungen – man zog, offen gesagt, immer den Kürzeren. Aber, und da muss man ebenfalls ganz ehrlich sein, eigentlich möchte ja auch keiner so wie der *average porn dude* herumlaufen.

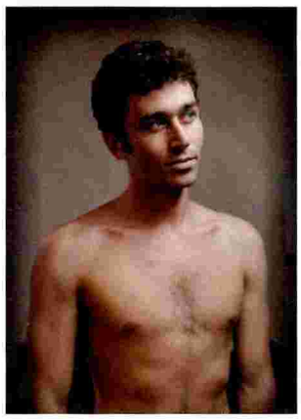
James Deen auch nicht. Der 26-Jährige sieht eher aus, als käme er frisch von der Highschool. Deen ist so etwas, wie *der neue Mann* im amerikanischen Porno. Keine aufgepumpten Arme, sondern eine ganz normale, fast schlaksige Statur. Kein Kantenschnitt, sondern braune Locken auf dem und Flausen im Kopf, keine grimmigen Gesichtszüge, sondern ein Bartschatten, der das smarte Grinsen umrandet. Kurzum: James Deen entspricht so gar nicht dem gängigen Klischee des Pornobullen. Gut, bis auf seinen Penis, der 22 Zentimeter misst – das war's aber auch schon.

»Ich sage den Leuten immer, dass es keinen Sinn hat, zu versuchen, solchen Sex wie wir zu haben. Manche Leute stehen da vielleicht drauf, aber man darf nicht vergessen, dass wir schauspielern.

Das ist visuelle Stimulation vor der Kamera, die Leute erregen soll.« So eine Erscheinung und solche Entwarnungen lassen natürlich Männer und Frauen gleichermaßen aufatmen. Endlich mal einer, der dem Druck den Druck nimmt. Und natürlich könnte man Deen jetzt hochschreiben, als den Hipster-Pornostar für die Generation Internet. Interessant wird es, wenn man sich einige von Deens Filmen ansieht, überwiegend produziert von der Firma Kink.com.

Kink.com wurde 1997 von Peter Acworth gegründet, ursprünglich als Internetseite mit Spezialisierung auf pornografische BDSM-Inhalte, und zählt mittlerweile zu den erfolgreichsten Produktionsfirmen in diesem Segment. Unterschiedliche Portale wie »Divine Bitches« oder »Electro Sluts« bedienen jegliche sadomasochistische Praktik. Frauen dominieren Männer, Männer dominieren Frauen, Transsexuelle dominieren Paare – auf Kink.com bekommt jede Les- und Spielart des Sadomasochismus ein Forum.

Deen nimmt vornehmlich die Rolle des *MaleDom* ein. Er zeigt in seinen Filmen Sadismus in Perfektion, mimt das charmante Scheusal, das Frauen an den Haaren über den Boden schleift, sie grinsend anspuckt und ihnen die wüstesten Beschimpfungen ins Ohr raunt, als seien es Liebeserklärungen. James Deen liefert sauber-dreckigen Sex. Dafür sorgen auch die *small talks* der jeweiligen Protagonisten mit dem Kamerateam. Die SSC-Richtlinien (*safe, sane, consensual*) dienen als klare Abgrenzung zu sexueller Gewalt. Vorsichtig wird also zu Beginn abgefragt, welche Erfahrungen bereits gemacht wurden und welche im Laufe des Drehs noch anstehen. Nach dem Dreh sitzen Dom und Sub in eine Decke gehüllt nebeneinander und lassen den Dreh Revue passieren. Es ist der kontrollierte Kontrollverlust – schielt man hinüber in Richtung der Rahmenhandlung und ewig gleichen SM-Schilderungen in E L James' Roman Trilogie *Shades Of Grey*, liefert James Deen das fleischgewordene Äquivalent zu den literarischen Züchtigungsfantasien.



James Deen,
laut Wikipedia: Bryan Matthew Sevilla

Deen ergänzt auf perfekte Art und Weise die Arbeit von PornofilmdarstellerInnen wie Bobbi Starr oder Lorelei Lee, die in der BDSM-Szene als Vertreterinnen des Sex-positiven Feminismus hoch angesehen werden und eloquent Vorträge gegen die Kritik an der Erniedrigung der Frauen im Pornofilm halten. Für sie ist es eine selbstgewählte Hingabe der Frau an den Mann oder andere Frauen, die – je nach Spielart – auch das Einnehmen von dominanten *und* unterwürfigen Rollen vorsieht. In diesem Zusammenhang ergibt es nur Sinn, wenn ein James Deen zum Rolemodel der *MaleDom*-Szene erkoren wird: weil er das Zucken in der Hand und um die Mundwinkel herum gleichsam perfekt beherrscht.

Im Interview mit James Deen muss man sich aber tatsächlich eingestehen, dass er sich weit weniger Gedanken über das macht, was in den Filmen passiert, als der Autor. »Ich bin offen für alles. Nur vor Clowns habe ich Angst.« Man kann solche Antworten dämlich finden oder muss über kurz oder lang akzeptieren, dass dieser junge Mann seinem Job abseits des eigentlichen Sex keine allzugroße Bedeutung zuspricht. »Sex ist Sex, und ich mache mit den Frauen, worauf sie Lust haben.« Wer hinter den Filmen von James Deen sex-positivistische Performances erwartet, muss leider enttäuscht werden. Tatsächlich dreht Deen Pornos mit einer vollkommenen Unbeschwertheit und ohne allzu viel nachzudenken – wodurch er sich schon von seinem weiblichen Quasipendant Sasha Grey unterscheidet, die weitaus reflektierter und in schauspielerischer Hinsicht begabter wirkt.

In Hollywood ist man trotzdem schon auf ihn aufmerksam geworden. James Deen spielt neben Lindsay Lohan die Hauptrolle im Film *The Canyons*, für den niemand geringeres als Bret Easton Ellis das Drehbuch schrieb. Ellis wird seit Anfang des Jahres nicht müde, seine Begeisterung für James Deen kundzutun. Der Thriller, den Bret Easton Ellis gemeinsam mit Regisseur Paul Schrader dreht, erzählt die Geschichte von fünf *Twentysomethings*, die Los Angeles in bester *Coming-of-Age*-Manier mit jeder Menge Sex und Drogen kennenlernen.

»Natürlich würde es mich freuen, wenn die Leute meine schauspielerische Leistung würdigen.

Wenn nicht, ist es mir auch egal. Am Ende des Tages tue ich das nur für mich«, sagt Deen und zuckt mit den Schultern.

Es ist dieselbe Gleichgültigkeit, nein, Unbeschwertheit mit der Deen auch seine Pornofilme dreht. Wenn er von allen Seiten als Hipsterpornostar betitelt wird, entlockt ihm das nur ein müdes Grinsen. Genauso wenig sei er das neue, männliche Gesicht des BDSM. Warum das überwiegend von Frauen goutierte *Shades of Grey* von E L James sich derzeit solch großer Beliebtheit erfreut, kann er sich auch nicht erklären. Eine Verbindung zwischen der emanzipierten Frau mit 60-Stunden-Woche und der kompletten Selbstaufgabe nach Feierabend und diesem Buch oder seinen Filmen sieht er nicht. »Ich finde, man sollte sich Sex nicht so analytisch nähern.«

*

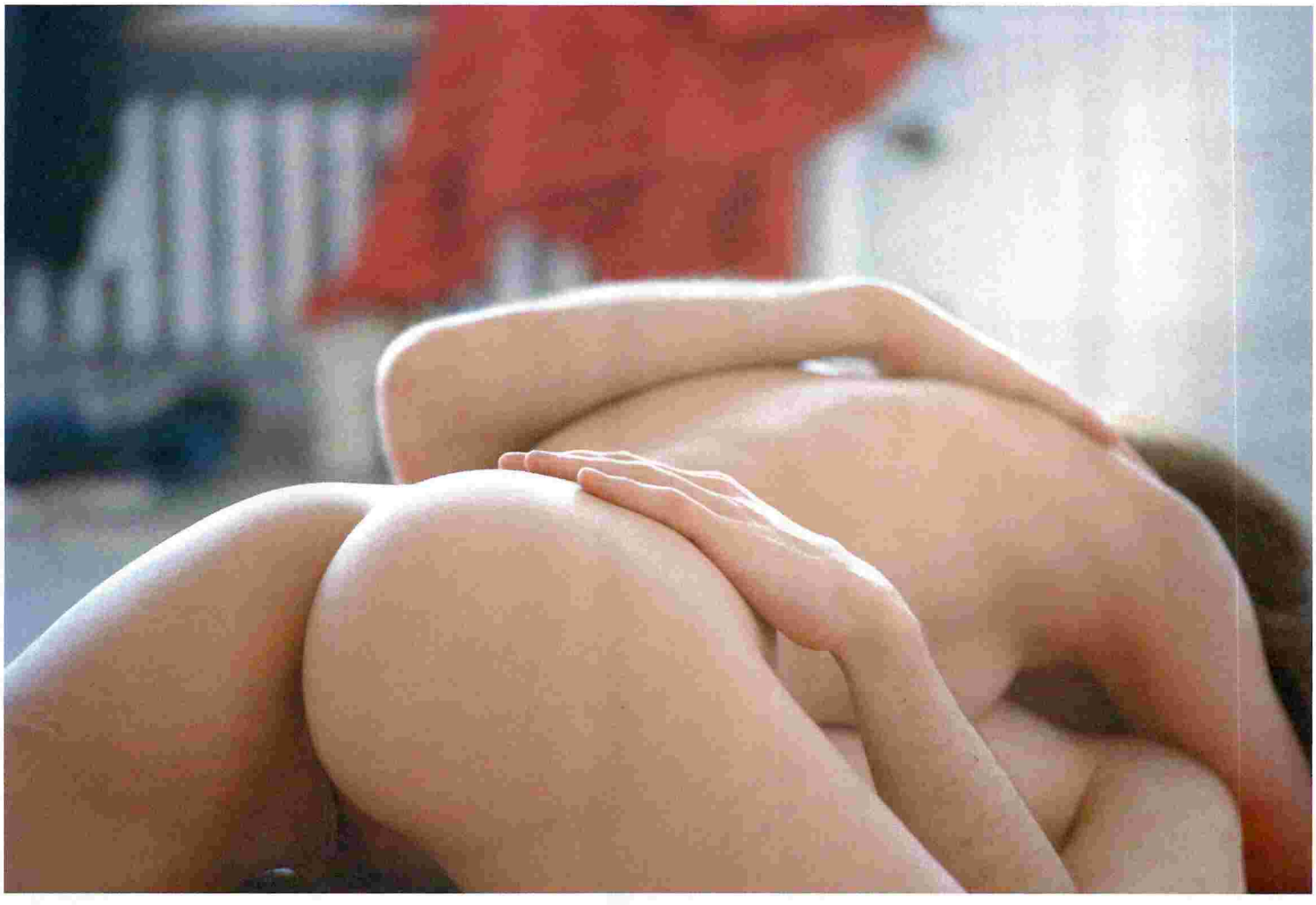
Liebe ist echt, Sex ist echt

Text — Sonja Eismann

Los ging es mit *Shades Of Grey*, jenem sogenannten Skandalroman auf Groschenheftniveau, der Millionen Käufer fand, angeblich überwiegend Frauen. Der Erfolg löste eine Debatte in den Medien aus, *und Shades wurde zur* Mainstream-Speerspitze einer Welle neuer Porno- und Erotikveröffentlichungen, die den Anspruch erheben, vermitteln zu können, »wie Frauen sexuell fühlen«. Aber wird dieses Versprechen auch eingelöst?

Was Simon Reynolds und Joy Press in ihrem bahnbrechenden Werk über die Geschlechterverhältnisse im Rock, *The Sex Revolts*, zur Situation von Musikerinnen zu Beginn der 1990er Jahre zu sagen hatten, trifft in merkwürdiger Weise auch auf die Darstellung weiblicher Sexualität in neuen Büchern, Filmen und den Medien im Jahre 2012 zu. Das Rockkritikehepaar hatte 1995 richtig feststellt, dass sich die Rockkultur, nachdem sich die Begeisterung für die Authentizität schwarzer Kämpfe und Leidensgeschichten aus den 1960ern endgültig erschöpft hatte, ab Ende der 1980er-Jahre enthusiastisch weiblichen Subjektivitäten und deren vermeintlichen »Outsider-Erfahrungen« zugeneigt hatte. Diese seien den Akteuren wie eine »whole new frontier, ripe for colonisation« erschienen. Auf einmal sollten die Frauen, deren Rebellion bis dahin eher nur auf sexueller Ebene, als Groupie oder Muse, erwünscht gewesen sei, für sich und aus sich selbst über ihre genuin »weiblichen« Ängste und Ärgernisse sprechen.

Nachdem die Beschäftigung mit Pornografie schon vor einigen Jahren seriöse Feuilletons, akademische Schreibstuben und ehrwürdige Kunstinstitutionen erreicht hat und stetig Studien, Artikel oder ganze Bücher erscheinen, die die »Pornografisierung« von Gesellschaft entweder anprangern, nüchtern analysieren oder als Medienhype entlarven, passiert hier nun auch wieder die Hin-

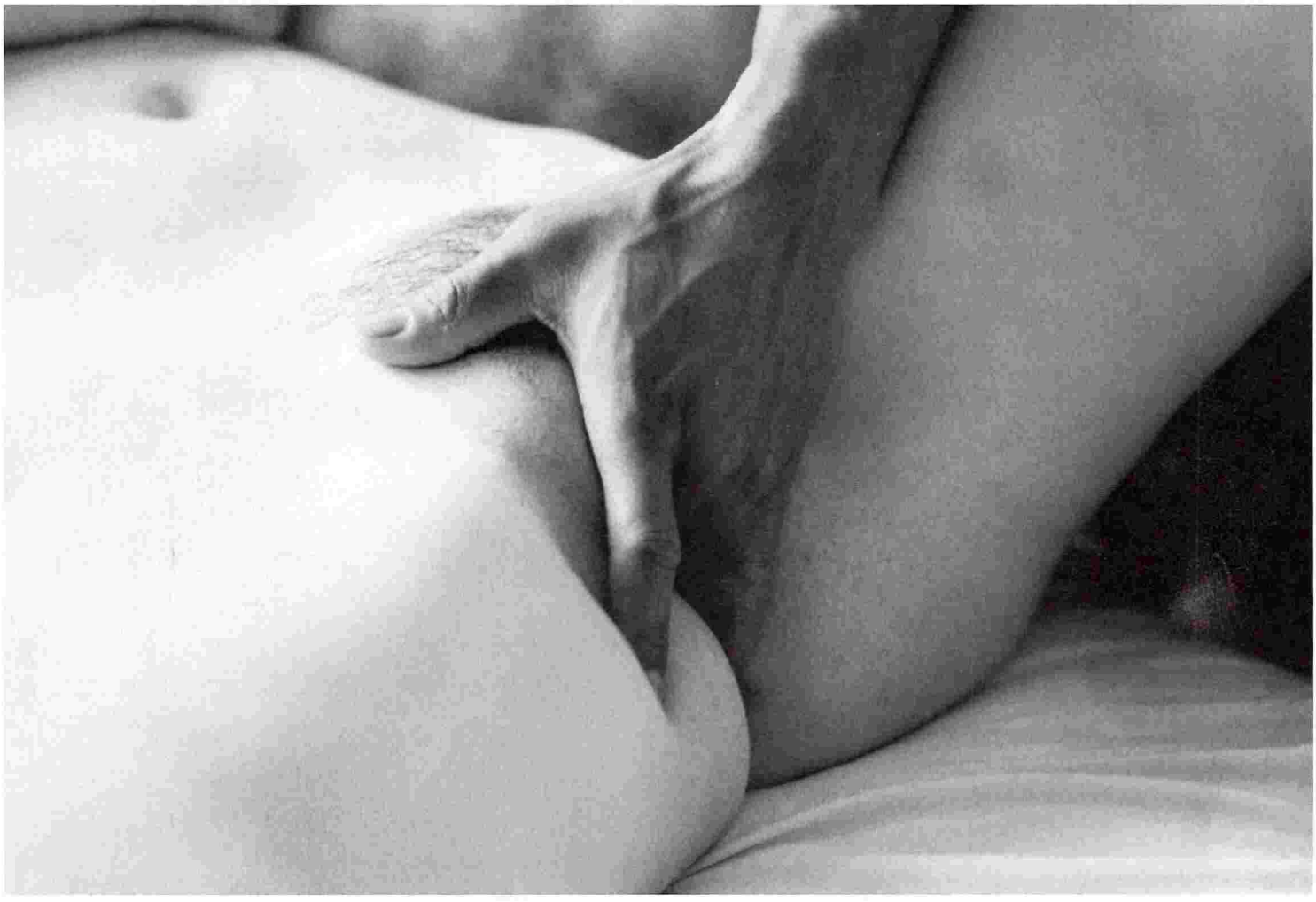


wendung zu den vermeintlichen Objekten der Pornografie, wie auch Frauen immer Objekte der Rockmusik waren. Es interessiert auf einmal, nachdem das Genre an sich normalisiert wurde, die Partikulär-Frage:

Wie sehen denn die Frauen das? Wie positionieren die sich darin und dazu, und was wollen die? Oder, noch üblicher in Bezug auf Frauen: Was fühlen die eigentlich?

Sicherlich drängt sich genau diese Frage eigentlich automatisch auf, wenn man von der Prämisse ausgeht, dass überwältigende Anteile heterosexueller Pornografie weder Frauen als Idealkonsumentinnen avisieren noch sie in selbstbestimmter oder gar machtvoller Aktion zeigen. Doch nachdem die Feministinnen der sogenannten Zweiten Welle, also die Frauenbewegung der 1970er-Jahre, einerseits massive Kritik an der entwürdigenden Darstellung von Frauen im Porno geübt hatten und andererseits der Prozess der sexuellen Selbstermächtigung von Frauen zur gleichen Zeit in Gang gekommen war, ist das, was im Moment zu beobachten ist, eine Art medial aufbereitete Amalgamierung von beidem: eine Kritik beziehungsweise ein Reworking herkömmlicher Pornografie sowie eine neue Erforschung weiblicher sexueller Subjektivitäten.

Gewiss ist es verwunderlich, dass über 20 Jahre nach dem »Public Cervix Announcement« von Annie Sprinkle, bei dem die (Post-)Pornodarstellerin in einer Performance das Publikum durch ein Spekulum in ihre Vagina blicken ließ, weibliche Sexualität noch Kolonisierungspotenzial zu haben scheint. Doch es geht um mehr: In einer Zeit, in der die Rede von der pornografisierten Gesellschaft ein hegemonialer Diskurs geworden ist, gibt es eine verstärkte Sehnsucht nach – wenn nicht nach einem Außen, so doch nach einer irgendwie besseren, weniger kalten/freudlosen Variante des Omnisex. Die, so der sich derzeit erhärtende Verdacht, wird im »Echten« gesucht, in einer Authentizität der sexuellen Erfahrung abseits von »falschen« oder hyperinszenierten Bildern pornografischer Sexualität, für die Frauenkörper und -gefühle der Garant sein sollen. Denn Frauen, von denen man annimmt, dass sie von der herkömmlichen, kommerziellen Ausbeutung von Sex abgestoßen werden, da sie in ihr zum Großteil als willfährige Objekte vorkommen, sollen nun zeigen, wie es anders gehen kann. Die weibliche Inklination zur »Echtheit«, die sie ja von der Bürde unrealistischer Bilder befreien soll, bürgt für die humanere Variante der sexuellen Erfahrung.



So konzentriert sich zum Beispiel der Kickstarter-finanzierte Softporno *Hotel Desire*, der mit großem Medienaufwand als »echter« Film über Sex, als »PorNeo« angekündigt wurde, auf die Perspektive der Protagonistin, die zu Beginn des kurzen Streifens ihrer Kollegin mit brechender Stimme gesteht, sie habe schon sieben Jahre lang »keine Liebe mehr gemacht«.

Die Privilegierung der weiblichen Sichtweise kommt hier durch pseudo-sinnliches Geknutsche, Schweißperlen auf glänzenden Körpern und anschwellende Kitschmusik zum Tragen,

was die Kopulation der frustrierten Hotelangestellten mit einem blinden Maler lebensnäher machen soll, dabei aber in arg gegenderten Klischees steckenbleibt. Auch das Plädoyer der jungen britischen Feministin Nina Power in ihrem programmatischen Band *Die eindimensionale Frau* für die Vorzüge des Vintage Porn, also alte, hauptsächliche französische Schwarz-Weiß-Sexfilme aus den Jahren 1910 bis 1950, zeigt sich verliebt in das Authentische: So viele verschiedene Körperformen seien dort zu sehen (u.a. auch Männer, die keinen hochbekommen), und die AkteurInnen sähen so aus, als würde ihnen der Sex Spaß machen – ja, die Frauen lachen sogar mitunter!

Ebenso setzen die zwei Autorinnen des erfolgreichen Aufklärungsbuches *Make Love* auf die Demystifizierung von wirkmächtigen Pornobildern – die Riesentitten aus den Filmen sind meist gar nicht echt, und so viel Sperma, wie die Rammler dort verspritzen, produziert auch kein Normalo, heißt es da beruhigend –, um die jugendliche Annäherung an Sex ein bisschen menschlicher und weniger furchterregend zu machen. Bücher wie Mithu Sanyals *Vulva* oder *Muschiland* von Ulrike Helmer reklamieren einen selbstbewussten Blick auf das »unsichtbare Geschlecht«, frei von patriarchalen Vorstellungen, Verdeckungen oder Manipulationen. Sogar die Pornoheft-Verlegerin Dian Hanson gab unlängst beim Taschen Verlag einen opulenten Fotoband mit dem Titel *The Big Book Of Pussy* heraus, in dem Frauen – fröhlich lächelnd – nicht nur kahlrasierte Normmösen präsentieren, sondern auch buschige Biber, die »echter« kaum sein könnten.

Doch wie passt nun die weltweite Begeisterung für den wegen seiner Biederkeit bereits »Mommy Porn« titulierten Bestseller *Shades Of Grey* in dieses Raster, in dem eine junge Frau sexuelle Erfahrungen als devote Sexpartnerin eines dominanten Mannes sammelt? Zumal in einer Traumwelt, in der ein Fingerschnippen des unfassbar attraktiven, wohlhabenden, erfolgreichen und (außerhalb des »Spielzimmers«) zuvorkommenden Sexsadisten ausreicht, um der ziemlich weltfremden Heldin Computer, Auto und Flüge mit dem Helikopter zu Füßen zu legen? Ganz einfach: Abgesehen davon, dass die Story, die letztlich nur eine Metapher für die alte Leier vom begehrenswerten, aber leider bindungsgestörten Mann ist und diese mit ein paar halbscharfen, harmlosen S/M-Szenen würzt (die Protagonistin mit ihrem kreuzbraven Leben als Studentin ist nämlich so gar nicht überzeugt von ihrer Rolle als Sub), wird das absolut Authentische der *ad infinitum* wiederholten Liebes- und Sexszenen nun im Schmerz gesucht, der die beiden Lovebirds in streng geheimen Spielen fester aneinander bindet, als jeder gewöhnliche Fick es könnte. Denn »in der Folter offenbart sich der Körper als ein System des Inneren, das die Lüge der reinen Oberfläche durchkreuzt«, weiß Georg Seeßlen in seinem aufschlussreichen Essay *Sex-Fantasien in der Hightech-Welt 1* zu berichten. So gewährt nur der Schmerz der Sexualität und der damit, trotz aller gegenteiliger Beteuerungen des bindungsunfähigen Männchens, untrennbar verbundenen Liebe ihre Echtheit.

Alles *fake* also? Mitnichten, denn die Bemühungen um genuin weibliche Perspektiven auf Sex haben das Potenzial, Pornodiskurse zu beeinflussen. Doch man sollte nicht vergessen, dass alle Bilder von Sexualität und Geschlecht gemacht sind – das Diktum von John Berger aus dem Jahre 1972 hat heute nach wie vor Gültigkeit: »Men look at women. Women watch themselves being looked at.«

*

Ann Marlene-Henning & Tina Bremer-Olzewski
Make Love: Ein Aufklärungsbuch
256 Seiten, Rogner & Bernhard

Ulrike Helmer
Muschiland – Exkursionen in eine kulturelle Intimzone
160 Seiten, Ulrike Helmer

E L James
Aus dem Englischen von Andrea Brandl und Sonja Hauser
Shades of Grey – Geheimes Verlangen: Band 1
608 Seiten, Goldmann

Erika Lust (rechts), (c) Intimatefilm

»Zurück zur Subtilität« Erika Lust

Text — Jacqueline Krause-Blouin

Die Schwedin Erika Lust, 35, gilt als wichtige Pionierin der feministischen Pornografie. Ihre Filme tragen Namen wie *Five Hot Stories For Her* oder *Cabaret Desire*, sie ist Autorin des Buchs *Good Porn* und Politikwissenschaftlerin mit den Schwerpunkten Menschenrechte und Feminismus. Ein Gespräch über Pornos mit Handlung und Geschlechterrollen im Erotikgeschäft.

Woher kommt Ihre Sehnsucht die Pornoindustrie zu revolutionieren? Gab es ein einschneidendes Erlebnis?
ERIKA LUST Ja, ich hatte diesen typischen 18-jährigen Freund, der eines Tages mit einem Porno nach Hause kam und sagte: »Komm, lass uns das anschauen und nachmachen!« Wir haben uns also den Film angesehen, aber ich habe nicht so reagiert, wie er es geplant hatte. Was ich damals sah, fand ich widerlich und antierotisch. Trotz allem spürte ich, wie mein Körper auf diese Bilder ansprang. Es gab diese Diskrepanz zwischen Körper und Geist; mein Körper war erregt, mein Geist angewidert. Da hatte ich zum ersten Mal den Gedanken, dass es etwas geben sollte, was Körper und Geist befriedigt.

Wie erreichen Sie diese Harmonie?
Ganz einfach: Durch Inhalt. Ich glaube, die Frau – und übrigens auch immer mehr Männer – möchte wissen, wer die Figuren in den Filmen sind und warum sie gerade zusammen im Bett oder sonstwo liegen. Wir sehnen uns nach Kontext. Es ist ein simples Prinzip: Wird nichts der Fantasie überlassen, entsteht keine Erotik. Ich erwarte nach der Reizüberflutung der letzten Jahre eine Gegenbewegung – ein Zurück zur Subtilität. Wir müssen umdenken, Explizität führt nicht zum Ziel.

Ihre Filme werden aber als Porno verkauft, da erwartet man doch Explizität.
Manche meiner Filme sind erotisch, andere explizit. Ich mag dieses Spiel – man könnte jederzeit »alles« sehen, weiß aber nie, ob es dazu kommt, dadurch entsteht Spannung. Klar, ich filme Sex, aber in erster Linie möchte ich gute, ästhetische Filme machen, in denen Emotion, Leidenschaft und Beziehungen eine Rolle spielen. Eine akrobatische *position show* interessiert mich nicht.

Ihre Filme sind also nichts für die schnelle Befriedigung?
Ich sehe meine Filme nicht als Masturbationsmaterial. Vielleicht sollte man sie auch gar nicht pornografisch nennen, eher *adult cinema* oder *Erotica*. Man kann ja auch *Penthouse* nicht mit *Marie Claire* vergleichen, da ist alles anders: das Design, die Themen, der Blickwinkel. Ich möchte die Leute inspirieren und herausfordern. Schaut man sich einen Sex-Clip im Internet an, erinnert man sich am nächsten Tag nicht einmal mehr daran. Meine Filme wirken nach und regen dann hoffentlich die eigene Fantasie an.

Vielleicht verläuft genau da die Grenze: Sobald man inspiriert wird, ist der Film mehr als nur ein Porno.

Wo finden Sie die Inspiration für Ihre Geschichten? Zum Beispiel für einen Film wie *Handcuffs*, in dem eine Frau in Handschellen in einem Restaurant verführt wird?
Ich bin Voyeurin, ich beobachte viel. In diesem Fall war es tatsächlich so, dass ich in einem Restaurant war und am Nachbartisch ein ganz normales Paar saß. Nach einer Weile bemerkte ich, dass die Frau Handschellen trug. Die beiden haben ihr privates Spiel an einem öffentlichen Ort ausgelebt; für eine solche Inspiration bin ich natürlich sehr dankbar. Mir haben aber auch schon Taxifahrer sexy Geschichten erzählt.

Was gefiel Ihnen an dem Pornofilm, den seinerzeit Ihr Freund mitbrachte, nicht?
Ich glaube, vor allem war es die Rolle der Frau. Ich fand es erniedrigend zu sehen, dass die Frau in erster Linie als Objekt dargestellt wurde. Ein Accessoire, dessen Hauptaufgabe es war, dem Mann seine Befriedigung zu verschaffen. Das zum Beispiel war in den erotischen Filmen der 60er und 70er ganz anders.

Inwiefern?
Es gab weibliche Protagonistinnen, die auf der Suche nach ihrem eigenen Vergnügen und ihrer eigenen Befriedigung waren. Ich denke da zum Beispiel an Filme wie *Deep Throat*. Dies war zur Zeit der weiblichen Emanzipation, und die politi-

sche Situation spiegelte sich damals auch in den Filmen wider. Dann erlebten wir plötzlich einen konservativen Rückschlag.

Wen machen Sie dafür verantwortlich?
Den digitalen Fortschritt. Mit der Erfindung der Videokassette veränderte sich alles. Man konnte plötzlich Filme zu Hause schauen. Und natürlich liegt die Schamgrenze daheim niedriger, als wenn man unter Fremden im Kino sitzt und ein erotischer Film läuft. Vor allem wurde es aber viel günstiger, selbst Filme zu produzieren. Viele Stripclub-Besitzer witterten eine neue Geldquelle und filmten ihre Mädchen. Meiner Meinung nach wurde an diesem Punkt die Pornoindustrie zu einer Männerdomäne.

Und das Schlimme ist nicht, dass *ein* Mann den Film dreht, sondern welche *Art* von Mann.

Wir Frauen müssen unsere eigenen Filme machen. Wie in allen anderen Bereichen, müssen wir uns auch hier um uns selbst kümmern.

Was ist mit der Rolle des Manns? Denken Sie, dass sich viele Männer durch Pornos unter Druck gesetzt fühlen?
Absolut. Dabei will doch keine Frau diese unnatürlichen Männer sehen, diese *taker*. Ich arbeite in meinen Filmen mit attraktiven aber natürlichen Körpertypen, damit die Zuschauer sich mit den Figuren identifizieren können. Gerade jungen Männern, die zum ersten Mal einen Hardcore-Porno sehen, muss es ja geradezu Angst einjagen. Wenn sie nur solche unrealistischen Filme zu Gesicht bekommen, wird das nachhaltig ihre Sexualität beeinflussen. Ich bekomme täglich Briefe von Männern, Heteros und Schwulen, die meine Filme mögen, weil bei mir nicht die klassischen Figuren – wie der Polizist oder der Klempner – auftauchen, sondern zum Beispiel ein alleinerziehender Vater.

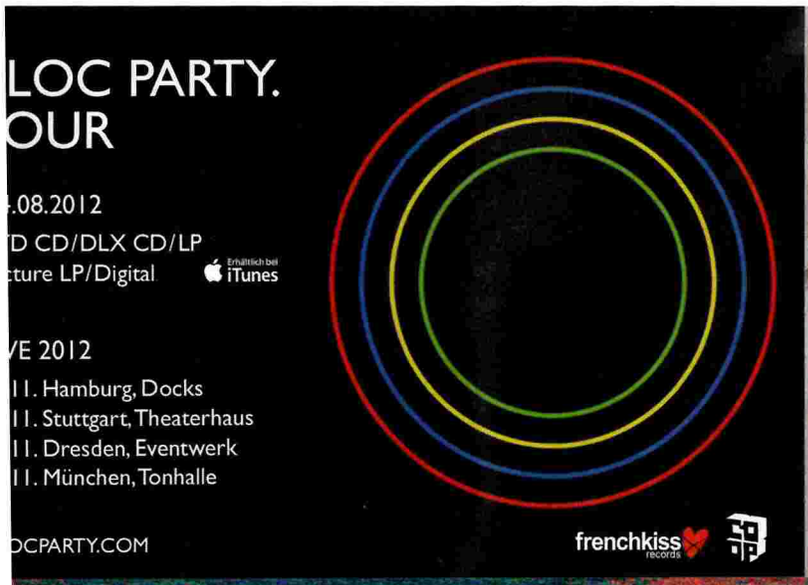
Aber funktioniert Porno nicht größtenteils über Klischees?
Das könnte man über jede Art von Film sagen. Wir alle setzen Klischees ein. Aber ich versuche einen anderen Blickwinkel zu finden, deswegen würde ich nicht sagen, dass meine Filme unbedingt Klischees erfüllen.

In einer Ihrer Geschichten hat ein Paar leidenschaftlichen, liebevollen Sex. Danach zeigt die Frau ihrem Partner einen positiven Schwangerschaftstest. Kein Klischee?
Das ist doch einfach eine schöne Geschichte, die das Leben schreibt. Das Wichtige hier ist, dass die Geschichte nach dem Orgasmus nicht einfach aufhört. In diesem Fall habe ich übrigens mein Privatleben mit der Filmgeschichte verflochten: Es war tatsächlich mein eigener positiver Schwangerschaftstest.

Würden Sie sich selbst auch beim Sex filmen lassen?
Um Gottes Willen, so etwas mache ich nur privat. *(lacht)* Allerdings ist das immer sehr schwierig, weil ich alles zu perfekt machen will. Ich bräuchte ja ein ganzes Team, und das würde dann wohl den Moment zerstören.

*

Cabaret Desire
Regie — Erika Lust
75 Min., Alive



The xx

Das Nichts und das Alles

Text — Jan Wehn
Fotos — Jonas Lindström

Es war die Überraschung des Popjahres 2009. The xx, damals noch vier, inzwischen drei blasse Quasi-Teenager aus London, gelang mit *xx* das Konsens-Album der Saison, die eine Platte, auf die sich alle einigen konnten. The xx wirbelten reichlich Staub in der seit Ewigkeiten Timbaland-verseuchten klinischen Welt des US-R'n'B auf, und ja, ohne diese Band gäbe es vermutlich weder James Blake noch Frank Ocean. In der Zeit danach entwickelte sich Jamie Smith zum wegweisenden Producer mit beträchtlichem Einfluss, die Band selbst indes zog sich überfordert vom Ruhm eine Weile zurück. Bis jetzt: In diesen Tagen erscheint mit *Coexist* das zweite xx-Album. Jan Wehn traf die Band in Berlin und ging unter anderem folgender Frage nach: Können sie den ganzen Wahnsinn wiederholen?

Eigentlich ist über die Band schon alles gesagt worden. Man hat es komplett auseinandergenommen, dieses Phänomen, hat im Zuge des Hypes um die erste Platte *xx* jede Komponente durchdekliniert, jede Geschichte erzählt, jede Idee durchgedacht, die diese Band zu so einer besonderen hat werden lassen. The xx, diese London-Hipster-Posterboys und -girls, die das Weniger so klar ausdefinierten, wie noch keine Band zuvor, und damit der Popmusik einen Richtungswechsel und eines der wichtigsten Alben der letzten und nächsten zehn Jahre bescherten.

Was macht man jetzt also am Besten? Zwischen dem ersten und dem zweiten Album bietet sich nichts eher an als eine Bestandsaufnahme. Was ist da eigentlich passiert seit 2009? Wie kam das überhaupt, dass »Crystalized« plötzlich durch die Blogs huschte? Warum waren es diese Mädels und Jungs aus Ostlondon, die genau das mitbrachten, worauf alle gewartet haben? Wie viele Nachahmer ruft ein solcher Sound hervor? Und natürlich die große Frage: Erreicht das zweite Album das Niveau des ersten? Kann man solche Erwartungen überhaupt erfüllen?

Wenn am 7. September mit *Coexist* das zweite Album von The xx erscheint, dann wird die Band sich wohl oder übel an ihrem Erstling messen lassen müssen. Diesem Erstling, der alles auf den Kopf stellte. Selbst für die Band. »Nein«, räsoniert Oliver Sim. »Ich weiß nicht, was wir erwartet haben.« Klar habe er als Aushilfe im Coffeeshop manchmal darüber nachgedacht, wie das wohl wäre, mit der Musik berühmt zu werden. »Aber die Idee davon war nie so groß wie das hier.« Vielleicht war das zu Beginn wirklich alles etwas zu groß für vier Schulfreunde auf der Schwelle zum Erwachsenwerden, die seit Teenagertagen ein bisschen vor sich hinspielten, im kleinen Kämmerlein ein Album produzierten und plötzlich als *next big thing* gehandelt wurden. Eine Band, die auf einmal vor erwartungsvollem Publikum stand und ein bisschen verloren wirkte. Die dabei zusehen musste, wie sich mit Baria Qureshi nicht nur ein Bandmitglied, sondern auch eine enge Freundin verabschiedete. Wenn so viel in so kurzer Zeit über einem hereinbricht, dann zweifelt man vielleicht auch an alldem. Aber nur kurz. Und dann macht man weiter. Aber: Was war da überhaupt genau passiert?

Ganz in schwarz bogen sie vor drei Jahren mir nichts, dir nichts um die Ecke.

Mit ernsten Mienen, strengen Scheiteln, hängenden Schultern und hochgeschnallten Gitarren. So aufgesetzt minimalistisch, dass es fast schon wehtat.

Denn seien wir mal ehrlich: Eine so offensichtliche Koketterie mit dem Understatement kann doch normalerweise nur nach hinten losgehen. Und doch hatte das was. Man ersponn zu »VCR« romantische Roadmoviefantasien, hörte zu »Heart Skipped Beat« auf seinen Herzschlag und schüttelte jedes Mal wieder den Kopf über diese zwei Minuten und acht Sekunden lange Wucht von einem Intro.

Dabei war *xx* kein opulenter Popgeniestreich, kein aufgeblasener *Gamechanger* oder dergleichen. Vielmehr kam das Album daher wie die Band selbst: schlicht, schick und schüchtern. Leichte, schwebende, halbtransparente Synthienebelschwaden, ins Endlose hineingezupfte Gitarrensaiten und schmachtend-schüchterner Singsang, der die Grundprinzipien zwischenmenschlicher Beziehung so simpel wie erhaben auf den Punkt brachte.

Wie dieser surrende Basslauf auf »Fantasy« für den genau richtigen Moment zu lange übersteuert und die Boxen mit einem wohligen Schauern und Knistern überzieht, die Stimmen von Romy Madley Croft und Oliver Sim, die sich aneinander kuscheln, entzweien, umklammern, in der Tiefe des Raumes verschwinden und diese herrlich eindeutigen Uneindeutigkeiten aussprechen – solche Momente gibt es nur ganz selten im Pop. »Please teach me gently how to breath«, »I think I'm losing where you end and I begin«, »Love, I think we are superstars« – das sind Zeilen, an Genialität, Einfachheit und Intimität kaum zu überbieten. Generationsübergreifende Feststellungen, die Tumblr-affinen Teenagern genauso gefallen wie gestandenen Popfetischisten.

In Kombination mit Auftreten und Ästhetik formierte sich diese alles umspannende Versöhnlichkeit schnell zum *state of the art*: Dieses weiße Kreuz, das X vor schwarzem Hintergrund: die sich stets wandelnde Variable des Pop. Die Leerstelle, das Nichts und das Alles. Aber auch: der Multiplikator, das Mehr. Genau jene Komponente, die der Popmusik in den Jahren zuvor gefehlt hatte, nach der jeder sucht. »Ich kann verstehen, dass unsere Musik auf manche Leute einen sehr kontrollierten und konzeptuellen Eindruck macht. Aber wir mögen es eben schlicht und denken da gar nicht so drüber nach«, erklärt Romy. Selbst wenn keinerlei Konzept hinter all dem steckt: Die Kombination aus Sound und Look, diese dezente Zurückhaltung und das sich daraus speisende Mysterium machte *xx* ohne jeden Zweifel zu einer der wichtigsten Platten der letzten Jahre.

Als *xx* erschien, war hier und da von *gothic soul* die Rede. Von *dark R'n'B* und ähnlich mühevoll herbeigeschriebenen Genrekategorisierungen. Denn tatsächlich wagte die Band schon auf zwei der drei Bonustracks des Debüts ganz unbeschämt den Schulterschluss mit R'n'B und Soul – sei es durch ein Cover von Aaliyahs »Hot Like Fire« oder den astreinen Throwback von Womack & Womacks »Teardrops«. Und wenn Romy gemeinsam mit Kewsachu »Closer« von Ne-Yo covert, ist das ebenso als Statement zu verstehen.

Natürlich kokettierten The xx zu Beginn mit ihrer gleichzeitigen Vorliebe für The Cure und Aaliyah – denn letzten Endes speist sich das Prinzip *xx* aus genau diesem zwischen den Welten wandelnden Dualismus, auf dem die Genrefusionen der letzten Zeit basieren. Aber, die Gitarren der Stammband einmal rausgerechnet, hat The-xx-Mastermind Jamie Smith mit seiner Produktionsweise – sei es auf Tracks oder Remixen – die Popmusik der letzten drei Jahre mit seinem ganz eigenen Referenz'n'B geprägt, den er mit seinem Gil Scott-Heron-Remix-Album *We're New Here* auf die Spitze trieb. Hier demonstrierte der Northern-Soul-Dude den Respekt vor dem Altmeister und die Behutsamkeit, die allen Rearrangements innewohnte. Nicht nur die Remixe, auch jeder The-xx-Track hat vor allem eines: Seele.

»Meine Passion für R'n'B ist ganz klar meiner älteren Schwester zuzuschreiben«, sagt Oliver und lacht. »Man schaut doch immer zu Geschwistern auf und guckt sich etwas von ihnen ab. Und meine Schwester war sehr großer Fan von kommerziellem R'n'B aus den USA.« Wir erinnern uns: Mitte der 90er-Jahre fluteten Songs von Aaliyah, Ginuwine und En Vogue die Charts – glattgebürstete *High-class*-Produktionen von Großmeistern wie Timbaland oder Stargate. »Ich klaute mir immer ihre CDs und hörte sie den ganzen Tag. Irgendwann bekam Romy das mit und war ebenfalls Feuer und Flamme.« Oliver überlegt: »Natürlich ist es schwierig, so etwas dann gleich als Einfluss zu sehen. Aber wenn man es den ganzen Tag rauf und runter hört, prägt es einen wohl.« R'n'B hat für Romy trotz der Einfachheit der Texte vor allem eines: Emotionen. »Man reagiert darauf«, sagt sie.

Jamie hat bis zu diesem Zeitpunkt des Interviews weitestgehend geschwiegen, aber die Frage nach seinen produktionstechnischen Prinzipien und der Zusammenführung aus Electronica, Dubstep und R'n'B, bringt ihn zum Sprechen.

»Die meisten Leute, die Dance-Music machen, sind ungefähr so alt wie wir. All die Samples, die man jetzt in den Produktionen findet, liefen damals bei *Top Of The Pops* und die Acapellas waren auf den B-Seiten zu hören.«

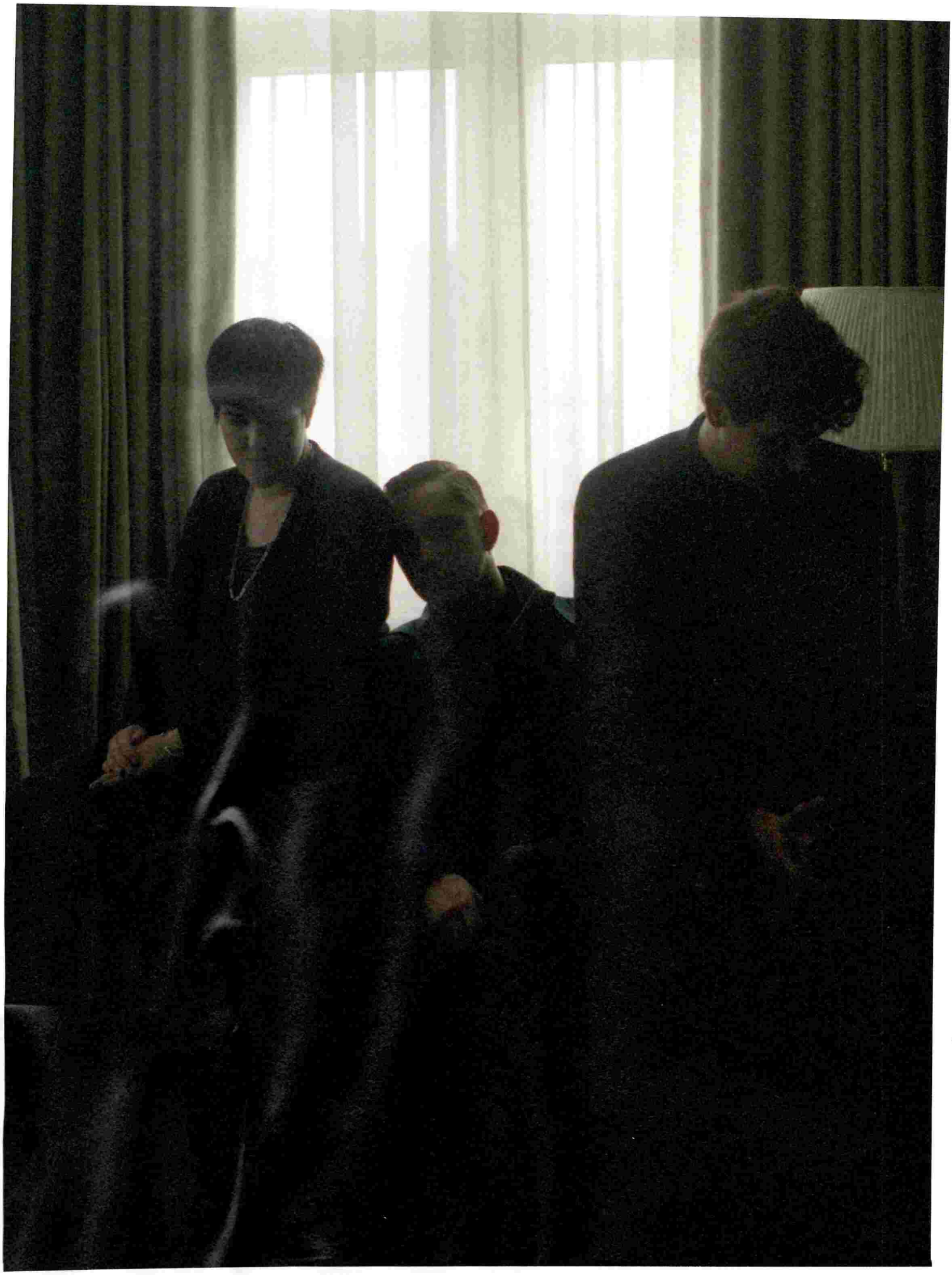
Emotionen in Reinform, Gefühle ohne Zuckergussklänge drumherum. »Das lässt sich leicht mal hochpitchen und in einen Beat einfügen.«

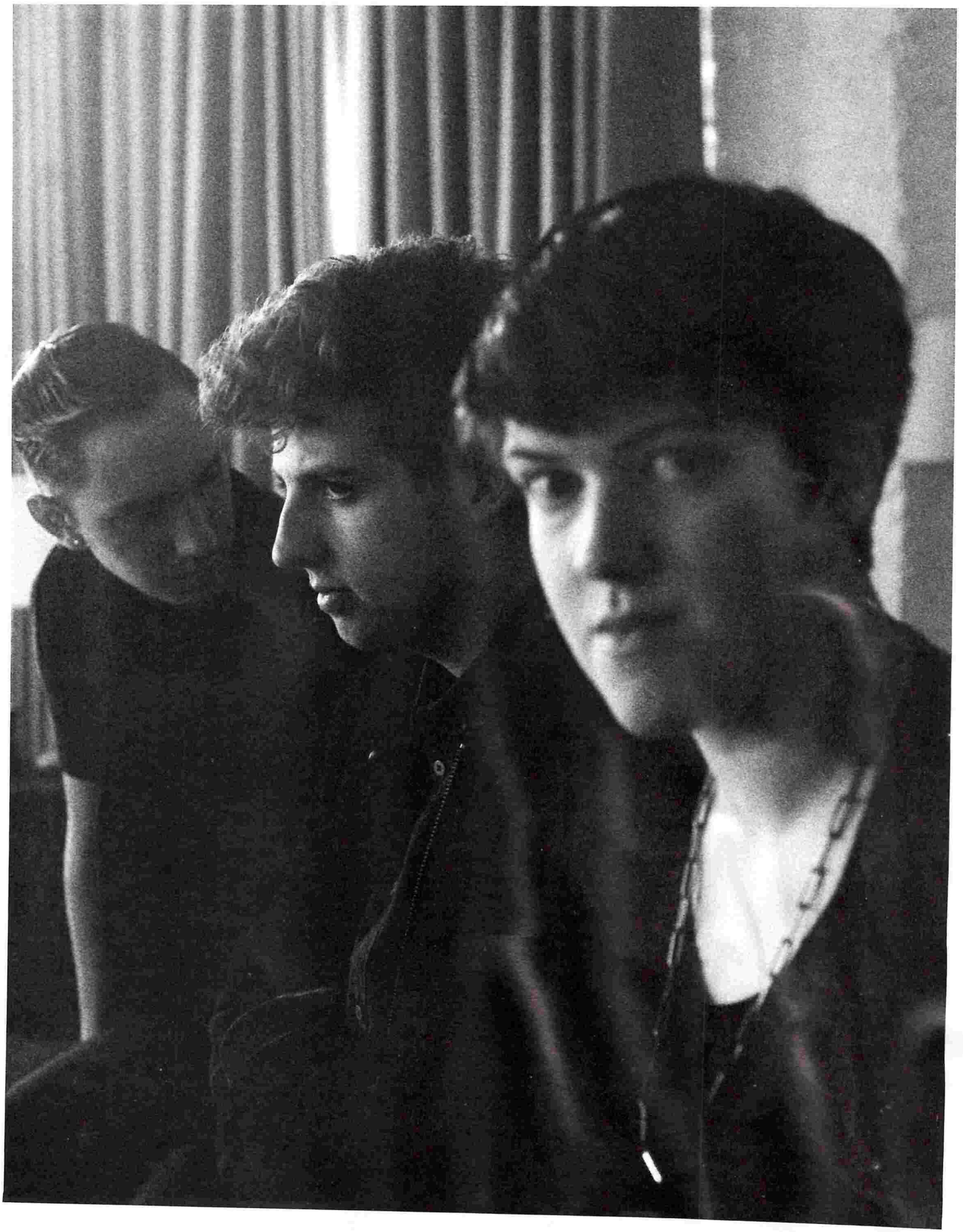
In der Tat kann der R'n'B-Twist in der Musik von The xx, der vor allem auch die Clubmusik der vergangenen Jahre geprägt hat, als Generationenphänomen verstanden werden. Vielleicht fußen ja all diese obskuren Subgrenres und Aufspaltungen in den Jahren nach dem Release von *xx* auf dem Sound dieses Albums. Wenn irgendwo auf der Welt wieder ein gelangweilter Kulturwissenschaftsstudent ein Ciara-Acapella auf Irrfahrt über den Stolpertakt schickt, dann ist das Jamie zu verdanken.

Das bedeutet in letzter Konsequenz auch: Ohne The xx kein James Blake, kein Jacques Greene, kein How To Dress Well. Aber auch: kein Frank Ocean, kein The Weeknd – denn die Gleichung funktioniert ebenfalls andersherum. Im Zuge des neuentdeckten Eklektizismus der R'n'B-Szene klopft dann plötzlich auch eine Rihanna an und möchte sich das Intro für »Drunk For Love« ausborgen. Dann versteht plötzlich auch ein Drake, dass es nicht die x-te Breitbandproduktion von überheblichen Beatbastlern braucht, um seine emotionalen Ergüsse an die Frau und den Mann zu bringen.

»Unser erstes Album war sehr inspirierend für ihn«, erinnert sich Jamie an eines der ersten Gespräche mit Drake. »Er sagte, da wäre eine Emotion, die man in unserer Musik hören konnte. Das würde er gerne in den Mainstream überführen.« Das tut Jamie auch schon selbst. Er gibt Florence And The Machine

Titel





The xx: Oliver Sim, Jamie Smith und Romy Madley Croft (v. l.)
im Juli 2012 in Berlin

und Adele Clubkredibilität, indem die Mainstream-Matte den Besuchern vor der Clubtür einfach unter den Füßen weggezogen und stattdessen ein Bassbett konstruiert wird, in das man sich rücklings fallen lassen möchte. Wem so etwas gelingt, der wird plötzlich durch die Reihen auch von Hercules And Love Affair bis zu den Gorillaz oder sogar Shakira gecovert. Besonders der Gedanke an deren Version von »Islands« lässt Romy kurz kichern. Egal, wohin man 2010 blickte oder hörte: irgendwo fand sich immer dieser kleine Querverweis mit dem Doppel-X. Oliver, Jamie und Romy sahen sich plötzlich einer Überpräsenz ausgeliefert, für die sie nicht mal selbst etwas konnten.

War es da überhaupt nötig, ein zweites Album zu machen? Wäre bei soviel arrivierter Zurückhaltung eine Komplettverweigerung gegenüber der flächendeckenden Erwartungshaltung nicht das eigentliche Statement schlechthin gewesen? *xx* als auf 320 kBit/s komprimiertes Werk für die Ewigkeit? Oliver grinst. »Wir waren sehr glücklich mit dem ersten Album, keine Frage. Natürlich hätte man es dabei belassen können. Aber wir lieben Musik einfach zu sehr und mussten weitermachen.«

Und dann, nach den verwackelten YouTube-Schnippselchen, den übersteuerten Konzertmitschnitten kam »Angels«. Was hatte man denn jetzt eigentlich erwartet? Eine Offenbarung? Eine Steigerung? »Es ist schwierig«, sagt Oliver. »Auf unserer letzten Tour sagte mir ein Interviewer, dass das zweite Album eine reine Farce sein wird. Ich wusste zuerst nicht, was er meint, und habe lange darüber nachgedacht. Einerseits willst du dich nicht wiederholen, etwas ganz anderes wäre andererseits aber auch falsch, weil es sonst als Verrat an deinem Sound gewertet wird.« Die anderen beiden nicken zustimmend. »Am Ende haben wir uns ganz gut davon freigemacht. Wir haben einfach vergessen, was für Erwartungen da an uns herangetragen wurden.«

Nahm man *xx* noch in einer umgebauten Garage auf, spielte ständig Gigs und testete neue Songs vor Publikum, zog sich die Band für *Coexist* komplett zurück. »Wir haben einfach nur gemacht und selbst dem Management erst nach einem Jahr Songs gezeigt. Da waren nur wir drei. Wenn es so intim ist, vergisst man die Welt da draußen.«

Für *Coexist* habe man sich von Clubmusik inspirieren lassen, sagt Jamie. Eigentlich klingt nur das letzte Stück wirklich nach Tanzfläche. *Coexist* tönt eindeutig mehr nach den musikalischen Leitlinien einer aktuellen Indie-Platte aus dem UK, als der düster-verhuschten Messlatte aus Nebelschwadenbildern, die The xx mit ihrem Debüt so hochgehängt hatten. Romy betont, sie habe mehr *on point* schreiben wollen – vielleicht klingen die Stücke deshalb geschliffener. Zumindest vordergründig. Tief im Inneren rumpelt und brodelt es. Es sind diese dezenten Stolperschritte und kleinen Ungereimtheiten, die immer noch für xx-Momente sorgen.

Über genau diese Details lag Jamie bis einen Tag vor dem Interviewtermin Mitte Juli in Berlin noch mit den Technikern im Clinch, nahm bis zuletzt Korrekturen am Master vor. »Es ist hart für mich, weil ich im letzten halben Jahr jeden Tag am Album gearbeitet habe. Es geht da gar nicht mehr um die Drums oder dergleichen. Eher um das Dazwischen. Das Imperfekte. Besonders die Leute, die die Platte mastern, wollen das verhindern – das ist ein ewiger Kampf.« Jamie lacht das erste Mal und ist jetzt ganz da.

Romy und Oliver dagegen sind während des gesamten Interviewtermins voll bei der Sache. Während Romy ganz offensichtlich schüchterne Schlenker in ihre Aussagen einbaut, strahlt Oliver mit seinem Lookbooklook, diesem seltsamen Gemisch aus Crew- und Undercut und einem raffinierten Ring im Ohr eine unfassbare Coolness aus. Und wie die drei so dasitzen, Jamie sich seinen Eggs Benedict widmet, als gäbe es gerade nichts Wichtigeres auf der Welt, Romy nervös an ihren Knien herumspielt, unter ihrem Fransenpony hervorlugt und Olivers Antworten mit dieser belegten, summenden Stimme schon fast wie ein Song für sich klingen, wird klar, was diese Band im Inneren zusammenhält und vor allem ausmacht. Es ist die Freundschaft der drei verbunden mit dem Bewahren individueller Eigenheiten. Romy und Oliver kennen sich, seit sie drei Jahre alt waren, Jamie stieß mit elf dazu.

Irgendwie haben sie zusammengefunden. Oliver, der schöne Frontmann mit dem größten Bewusstsein für das, was da gerade passiert. Jamie, dieser fast schon autistisch anmutende Frickelfreak, der die krude Jazzaffinität seiner Eltern von klein auf bei Familienausflügen zu Festivals in die Wiege gelegt bekommen hat. Dieser Sonderling, der keinen der Tracks loslassen will und stoisch seinen Drumcomputer malträtiert. Und schließlich Romy, die den Songs als unverstellte Instanz ihre allgemeingültige Ehrlichkeit gibt und gleichzeitig als sympathisches Bindeglied zwischen dem perfektionierten Loosertum eines Jamie und der Smartness eines Oliver fungiert.

All das verschmilzt zu einem alle popkulturellen Schnelllebigkeiten überdauernden und den *state of the art* dauerhaft ausdefinierenden Popverständnis.

So sieht Entwicklung bei The xx aus. Anstatt jetzt mit der Phrasendresche von den reiferen Songs um die Ecke zu kommen, sich hinter altklugen Querverweisen oder komplizierten Kunstgriffen zu verstecken, haben The xx als Band alles eine Ebene höher gehievt, ohne eine allzu breite Brücke zum gerade mal drei Jahre zurückliegenden Frühwerk zu schlagen.

Romy, Oliver und Jamie haben sich gerade ihre ersten Eigentumswohnungen gekauft. Im Osten Londons. Fünf, vielleicht zehn Gehminuten voneinander entfernt. »Das war eine große Sache für mich«, betont Oliver. Die anderen beiden pflichten bei. »Wenn wir irgendworan gemerkt haben, dass wir erwachsen geworden sind, dann daran, dass wir zu Hause ausgezogen sind«, sagt Romy. So einfach ist das manchmal.

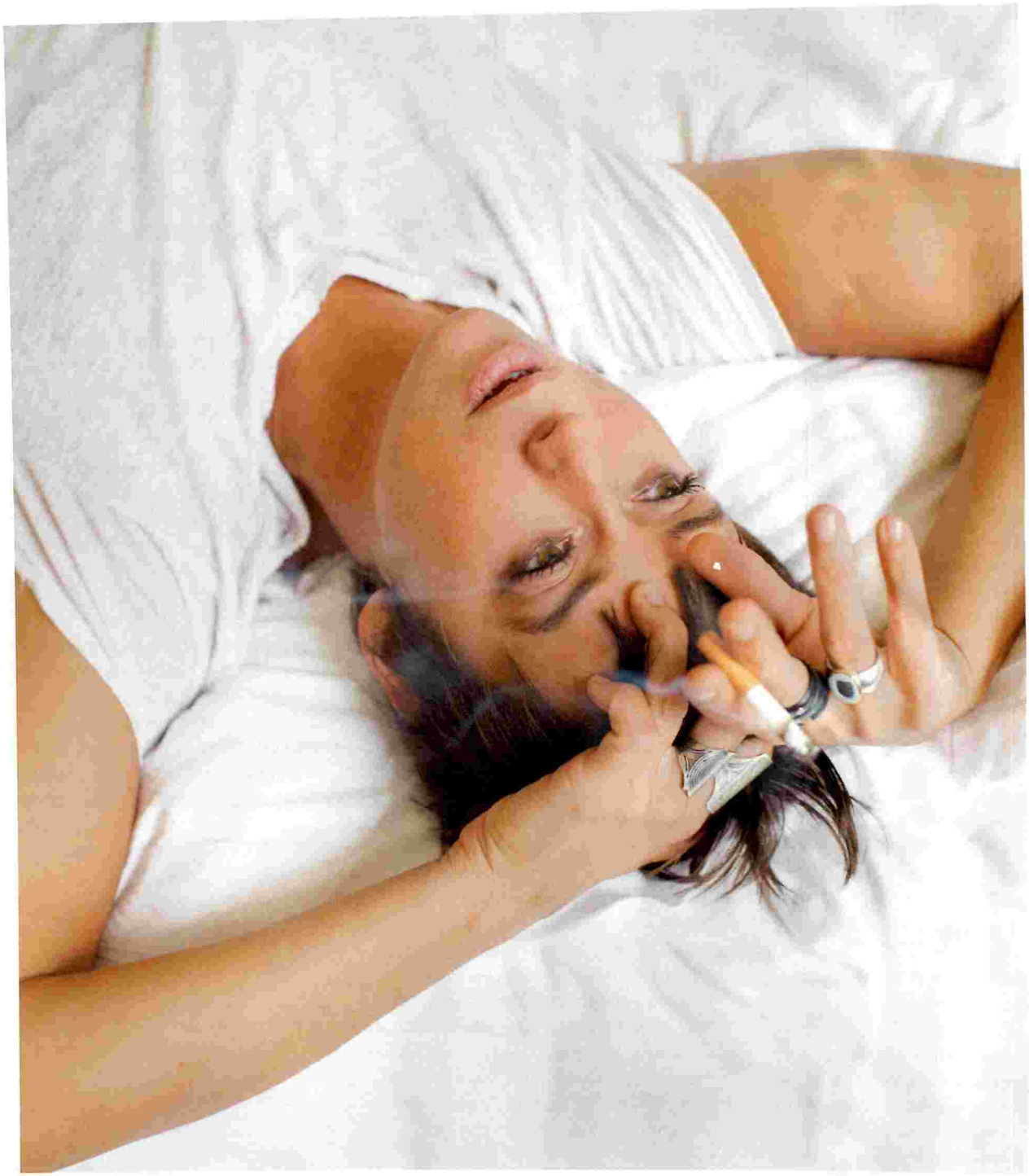
*

The xx
Coexist
Young Turks / Beggars / Rough Trade

C A T P O W E R

Die Kraft der Schwermut

Text — Jacqueline Krause-Blouin
Fotos — Antonina Gern

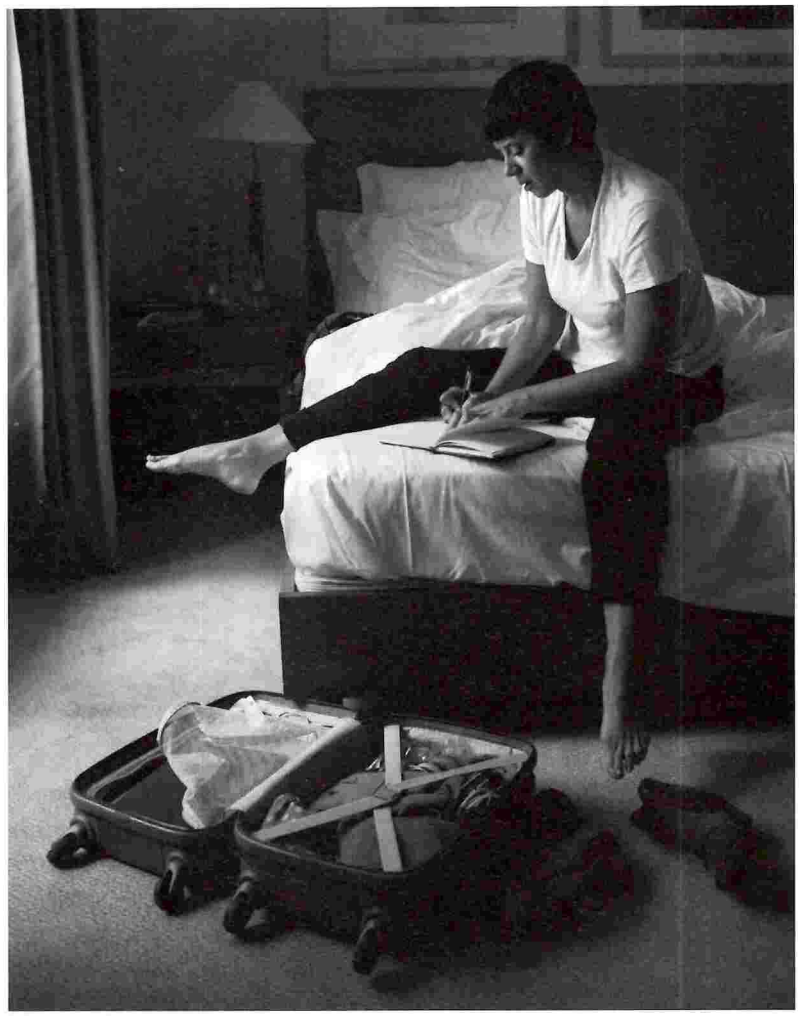


Nach sechs Jahren Pause hat Cat Power wieder ein neues Album mit eigenen Songs aufgenommen, Sun. Beim SPEX-Interview in Hamburg beschreibt die deutlich von einer Trennung gezeichnete Sängerin die Arbeit an den neuen Liedern als finanziellen und kreativen Kraftakt.

Fünf dunkelgrüne gepolsterte Stühle stehen ordentlich gruppiert um den Wohnzimmertisch. Chan Marshall hat sich in eine Ecke unter dem Fenstersims verkrochen, taucht einen Finger in ihren Cappuccino und sitzt, die Beine verknotet, auf dem Fußboden. »Bist du sauer auf mich, bist du böse?« – sie spricht in Richtung Tür, wer gemeint ist, bleibt unklar. Beim nächsten Impuls dreht sie sich zur Wand. »Ich möchte dieser New Yorker Schlampe heiße Milch ins Gesicht schütten.«

Die mittlerweile 40-jährige Cat Power möchte oder sollte über ihr neues Album sprechen, doch die folgenden Minuten entwickeln sich zu einer Art dadaistischem Theaterstück mit konfusem Inhalt und unkontrollierter Emotion.

Den »tränenschweren Blick«, den sie als 24-Jährige in einer Interpretation von Ludwig Rellstabs »Auf dem Strom« besang, trägt sie nun selbst. »Ich habe einen zu leichten Zugang zu meiner dunklen Seite«, sagt Cat Power leise und schwermütig. Dabei wurde ihr kommendes, neuntes Studioalbum *Sun* bereits als Auferstehung, als Wiedergeburt gefeiert, passend dazu hat sie sich ihr langes braunes Haar abgeschnitten. Nach *The Greatest* ist *Sun* das erste Album mit Eigenmaterial seit sechs langen Jahren:



»Ich bin total verschuldet, habe mir meine Lebensversicherung auszahlen lassen und alles in dieses Album gesteckt.«

Sun als Lebensversicherung? Das Album scheint nicht unbedingt eine sichere Kapitalanlage zu sein, eher ein vages Experiment, es reiht sich nur schlecht ein in die Folge ihrer bisherigen, eher verwundeten bis hysterischen Werke.

Vor zwei Jahren hatte die Amerikanerin mit dem Georgia-Akzent beinahe ein komplettes Album vollendet, spielte es Freunden und dem Label vor. »Jemand sagte: ›Das ist die alte deprimierende Cat Power.‹ Danach fasste ich acht Monate weder Gitarre noch Klavier an.«, sagt Marshall und drückt ihre Zigarette aus. »Ich wusste, dass sie verdammt noch mal recht hatten. Ich will nicht immer alle runterziehen. Also habe ich angefangen, mit Synthies herumzuspielen und dann ist in einem langen Prozess *Sun* entstanden.« Marshall weint ein bisschen. Sie schaut sich auf ihrem pinkfarbenen iPhone Fotos ihres Ex-Freundes und von dessen 14-jähriger Tochter an.

»Ich habe ihm heute früh um sechs eine Nachricht geschrieben, weil ich ihn noch liebe. Vorher habe ich die ganze verdammte Minibar leergetrunken.«

Als sie eine Papierserviette zerreißt, fallen deutlich ihre zitternden Hände auf.

In solchen Momenten erinnert die Künstlerin wieder an eine jüngere Version von Cat Power; an die bisweilen fragil wirkende Songschreiberin, bei der in jedem Konzert irgendetwas schief laufen musste – mit Vorliebe versteckte sie sich damals hinter Verstärkern oder verließ nach drei Songs die Bühne. Aber für die drei Songs hatte es sich als Zuschauer immer gelohnt, zum Gig zu kommen.

Bei besagtem Ex-Freund handelt es sich übrigens um Giovanni Ribisi, den amerikanischen Schauspieler und bekennenden Scientologen, der kürzlich das Model Agyness Deyn heiratete. »Ich wollte Mutter werden!«, schreit Cat Power in diesem bedrückenden Moment. Ribisis Tochter Lucia war wie eine eigene für die Sängerin, der Song »Nothing But Time« ist ihr gewidmet. »Der Song handelt von Internet-Mobbing«, sagt Marshall. »Lucia wurde online gemobbt, mit dem Song wollte ich sie trösten. Und weil sie doch Ziggy Stardust so liebt, habe ich Bowie und Iggy Pop gefragt, ob sie mitmachen.« Bowie sagte ab, aber Iggy Pop singt kräftig mit auf der elfminütigen Hymne gegen das »böse Internet«. »It's up to you to be a super hero«, so die Ansage. »Ich will den jungen Leuten zeigen, dass man aus seinem Leben machen kann, was man will«, sagt Marshall, lächelt ein wenig schüchtern und schließt die Augen. »Ich wollte ein Comedian werden.«

*

Cat Power
Sun
Matador / Beggars / Indigo

Nach längerer Pause und Trennungsgerüchten haben Bloc Party mal wieder ein neues Album aufgenommen, *Four*. Wir sprachen mit dem Sänger Kele Okereke über den Findungsprozess im Vorfeld der Aufnahmen, die Arbeit an seinem ersten Buch, das System Rockband sowie korrektes Verhalten in Presse-Interviews.

B L O C P A R T Y

Alles wieder offen

Text — Torsten Groß
Foto — Jonas Lindström

Kele Okereke, das neue Album Ihrer Band Bloc Party trägt den chronologisch korrekten, aber simplen Titel *Four*. War keine kreative Energie mehr übrig geblieben, als nach der anstrengenden Studioarbeit ein Plattentitel gefunden werden musste?
Ganz im Gegenteil. Dieser Titel symbolisiert die Tatsache, dass die Platte die Summe aller musikalischen Fähigkeiten der vier Leute in dieser Band vereint. In der Vergangenheit haben wir in teuren Studios sämtliche technischen Möglichkeiten ausgenutzt, diesmal wollten wir es so simpel wie möglich halten. Vier Freunde in einem Raum, das war's.

Vier Leute, das bedeutet allerdings auch: Kompromisse, Zugeständnisse, Auseinandersetzungen. Es gab diesbezüglich Trennungs- und sonstige Gerüchte …
… die alle totaler Quatsch sind! Wir haben uns einen kleinen Spaß erlaubt, generell erzählen wir in Interviews gerne Unsinn. Damals waren wir gerade in New York und bereiteten uns auf die Aufnahmen vor. Um uns bei Laune zu halten, brachten wir diese Gerüchte in Umlauf.

Mag sein. Allerdings sagten Sie bereits im Januar 2011 in einem Interview mit dem *Guardian*, der Gedanke an ein weiteres Bloc-Party-Album sei nichts, das sie zurzeit beschäftige.
Da hab ich auch gelogen, den *Guardian* kann ich ohnehin nicht leiden. Damals stand die Entscheidung schon fest, aber der Zeitpunkt, sie öffentlich zu machen, war noch nicht gekommen. Interviews sind keine Offenbarungsrunden, sondern ein Werkzeug, um der Öffentlichkeit das mitzuteilen, was man mitteilen will.

Bereits zu Beginn Ihrer Karriere haben Sie mit der Presse gehadert, Sie hassten es, Interviews zu geben und galten als schüchtern. Was hat sich diesbezüglich geändert?
Je länger man das Ganze macht, desto mehr wird einem klar, wie die Maschine funktioniert. Man lernt, solche Situationen spielerisch und professionell anzugehen.

Unbedingt nötig gewesen wäre eine weitere Platte nicht: Nach den ersten drei Alben war Ihr Vertrag ausgelaufen, Sie waren also frei. Statt bei einer großen Firma zu unterzeichnen und einen ordentlichen Vorschuss einzusacken, haben Sie sich jetzt für das Indie-Label Frenchkiss entschieden.
Wir haben mehr als genug verdient, das war keine Motivation. Ohnehin würde ich wohl eher im Finanzsektor arbeiten, wenn es mir um Geld ginge. Der Druck, jedes Jahr ein Album abliefern zu müssen, war einer der Gründe, weshalb wir uns 2009 für eine Pause entschieden. Jetzt haben wir genau für diese eine Platte unterschrieben und können danach in Ruhe entscheiden, wie es weitergeht, ein sehr befreiendes Gefühl.

In gewisser Weise klingt *Four* wie das Best-of-Album, das Sie nie hatten. Die reduzierte Energie und Dynamik von *Silent Alarm* trifft auf den Bombast des zweiten Albums und die elektronischen Spielereien von *Intimacy* – eine bewusste musikalische Entwicklung?
Es fällt mir schwer, das Album unter eine allgemeine Überschrift zu stellen. Die Songs stehen individuell für verschiedene Stimmungen und Themen. Generell ist das für mich eine eher dunkle Platte, sie enthält einige der düstersten Songs, die ich je gesungen habe. Was der Tatsache

geschuldet ist, dass ich zur damaligen Zeit in New York lebte, einer Stadt mit einer überaus neurotischen Energie. Jeder, den ich dort traf, schien gewaltige Probleme zu haben, und diese Erfahrungen sind in hohem Maße in meine Texte eingeflossen.

Eigentlich waren Sie damals in New York, um an Ihrem ersten Buch zu arbeiten. Ist es inzwischen fertig?
Das Buch ist fertig, aber es gibt noch keine konkreten weiteren Pläne. Ich muss mich erst mit meinem Agenten beraten, wie wir da vorgehen. Es gibt auch noch keinen Verlag.

Handelt es sich denn tatsächlich um eine Sammlung erotischer Kurzgeschichten vom Leben auf Tour und Sex mit Groupies und dergleichen, wie Sie ebenfalls im *Guardian* zu Protokoll gaben? Oder ist das wieder einer Ihrer kleinen Interviewscherze gewesen?
Letzteres. Aber es ist gut, wenn die Leute glauben, es handele sich um erotische Geschichten, das lässt das Buch sexier erscheinen als es tatsächlich ist. Aber stellen Sie sich das mal einen Moment vor: Wie schrecklich wäre bitte ein Buch über Sex mit Groupies? Allerdings hatte ich großen Spaß dabei, dem *Guardian* diese Story aufzubinden, und sie haben es sogar gedruckt.

Und worum geht es nun wirklich in diesem Buch?
Es sind tatsächlich fiktive Kurzgeschichten, die von meinen Erfahrungen in New York und den dortigen Begegnungen inspiriert sind, mehr möchte ich zum jetzigen Zeitpunkt nicht dazu sagen.

Sie hatten 2010 Ihr Coming-out …
Darüber rede ich nicht.

Ich bin mir der Tatsache bewusst, dass ich Sie sicher nicht als Erster darauf anspreche. Aber Ihre Rolle als schwarzer schwuler Sänger einer weißen Rockband …
Wir können jetzt sowieso Schluss machen, wenn Sie keine vernünftigen Fragen mehr haben. Ich muss mich auch noch warmsingen.

Nun gut. *Intimacy* war der bewusste Versuch, sich vom System der klassischen Rockband zu emanzipieren. *Four* ist nun abermals eine reine Rockplatte, oder?
Ja, das kann man so sagen. Als Künstler ist jede unserer Platten eine Reaktion auf die davor, wir wollen Wiederholungen vermeiden und uns weiterentwickeln.

Allerdings handelt es sich hier eher um einen Rückgriff als um eine Weiterentwicklung. Wie zeitgemäß ist das eigentlich noch, die Rockband als verschworener Haufen enger Freunde?
Das ist natürlich überhaupt nicht mehr zeitgemäß. Deshalb hatten wir ja auch immer Probleme damit, als Rockband kategorisiert zu werden. Es ging uns stets darum, das enge Korsett des Rock zu sprengen und uns keinerlei Grenzen aufzulegen. Wir haben uns auch nie als Teil einer Bewegung oder dergleichen begriffen.

*

Bloc Party
Four
French Kiss / Cooperative / Universal

A M A N D A P A L M E R

So nackt, so frei

Text — Margarete Stokowski
Foto — Jorge Peniche

Amanda Palmer im Juli 2012
in Los Angeles

Die einstige Dresden-Dolls-Sängerin Amanda Palmer sammelte im Rahmen einer Aufsehen erregenden Crowdfunding-Kampagne sensationelle 1,2 Millionen Dollar für die Produktion eines neuen Albums. Entsprechend opulent ausgestattet, wird die Veröffentlichung dieses Werks nun in Kunstaktionen und eine umfangreiche Tournee eingebettet. Was darüber fast vergessen wurde: Wie klingt nun eigentlich die Musik, die ihre vielen Unterstützer finanziert haben? Und: Ist Crowdfunding wirklich das Modell der Zukunft?

Die Frau, die sich selbst Amanda Fucking Palmer nennt, zieht zu Beginn des Interviews erst mal ihren langen schwarzen Rock hoch. »Guck mal, ich habe zweimal geduscht, aber es ist immer noch alles voll«, sagt sie lachend und zeigt ihre nackten Beine. Ihre Haut ist mit Herzchen und Zeichnungen und Sprüchen übersät. Am Abend zuvor hat sie in Berlin eine Vernissage eröffnet. Zu sehen waren 56 Kunstwerke von verschiedenen Künstlern und Künstlerinnen – alle von den Songs auf Palmers neuem Album inspiriert. Amanda Palmer hat an die über hundert Vernissagebesucher Filzstifte verteilt. Dann zog sie sich aus und ließ sich von allen bemalen. Überall. Gesicht, Brüste, Hintern, alles. »Das war ein extrem aufregender Kick und ein großes Vergnügen«, sagt sie.

Amanda MacKinnon Gaiman Palmer, wie sie mit bürgerlichem Namen heißt, ist 1976 in New York City geboren. Bekannt wurde sie mit der Band The Dresden Dolls, in der sie mit dem Schlagzeuger Brian Viglione Musik machte, die sie »Brecht'sches Punk-Cabaret« nannte. In den letzten Jahren war sie vor allem solo tätig, 2008 erschien ihr Album *Who Killed Amanda Palmer*, 2011 *Amanda Palmer Goes Down Under*. Das neue Album, *Theatre is Evil*, hat sie mit einer neuen Band aufgenommen, The Grand Theft Orchestra: Schlagzeuger Michael McQuilken, Gitarrist Chad Raines und Bassist Jherek Bischoff. Der Begriff »Brecht'sches Punk Cabaret« passt für Palmer nach wie vor:

»Das ist meine Philosophie. Meine Musik hat Elemente von Cabaret, meine Bühnenshow hat Elemente von Brecht, und mein Leben hat Elemente von Punk.«

Was sie den ganzen punkigen Tag lang macht, kann man auf Twitter (@amandapalmer) nachverfolgen. Sie hat dort über eine halbe Million Follower und hält quasi im Minutentakt Kontakt zu ihren Fans. Sogar die Konversation mit ihrem Ehemann, dem englischen Schriftsteller und Comicautor Neil Gaiman – der wiederum 1,7 Millionen Follower hat –, läuft zum Teil über Tweets.

Im April dieses Jahres ist Amanda Palmer 36 geworden und schrieb in ihrem Blog (blog.amandapalmer.net) an die »dear comrades«, wie sie ihre Fans nennt: »Before you ask me what you can get me for my birthday, um, here's a hint: for fuck's sake back the Kickstarter.« Auf der Onlineplattform Kickstarter.com konnten die »Comrades« von da an Geld überweisen. Palmer hatte für die Produktion ihres neuen Albums 100.000 Dollar veranschlagt. Das Crowdfunding lief einen Monat lang. Am Ende hatte Palmer knapp 1,2 Millionen US-Dollar von über 24.000 Unterstützerinnen und Unterstützern – mehr als alle vorherigen Kickstarter-Musikprojekte.

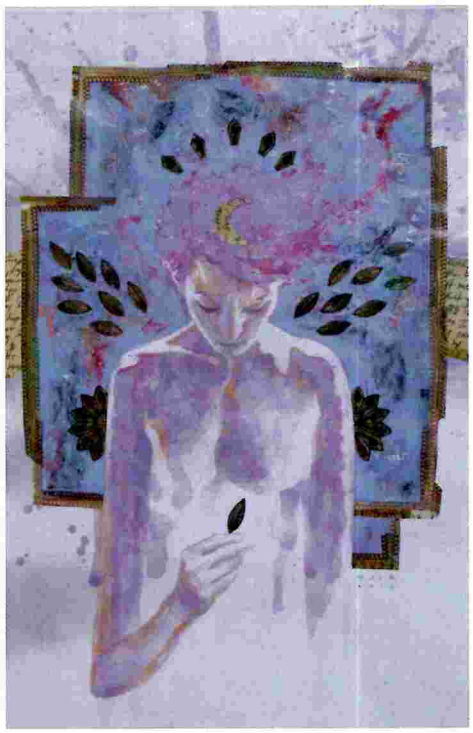
Von dem Geld bezahlt Palmer jetzt die Produktion und Verbreitung des Albums, die Tour und ein Art Book mit der vom Album inspirierten Kunst. In ihrem Blog hat sie ausführlich aufgezählt, wofür sie wie viel Geld braucht.

»Ich betrachte die 1,2 Millionen Dollar keineswegs als ein Geschenk, das mir die Leute gegeben haben, weil ich so nett bin«,

sagt sie mit ernster Stimme. »Jeder, der etwas gespendet hat, hat damit praktisch ein Produkt vorbestellt.«

Die Vernissage in Berlin im Juni war der Beginn einer Tour, die 18 Monate dauern soll. Ein halbes Jahr lang hat Amanda Palmer mit über 30 Künstlern zusammengearbeitet, hat Kunst produziert und produzieren lassen, die mit den Songs auf *Theatre Is Evil* verknüpft ist – durch den Titel, den Text, die Stimmung, eine Geschichte. Es sind vor allem Porträts von Palmer selbst, aber auch Fotos, eine Videoinstallation und ein Kleid. Neben den Konzerten, die Palmer mit ihrer Band geben wird, soll in insgesamt sechs Städten auch diese Kunst ausgestellt werden.

Je nachdem, wie viel die Fans gezahlt haben, können sie an Palmers Projekt teilhaben: Für einen Dollar kann man sich das Album herunterladen, für fünf Dollar gibt es Bonusmaterial, für 25 Dollar die CD, für 50 die Vinylvariante und so weiter. 300 Dollar kostete ein Ticket zu einer der sechs Vernissagen mit der Kunstausstellung plus Konzert, der Eintritt zu den Ausstellungen war ansonsten frei. Und für 5000 Dollar konnte man eine Hausparty mit Amanda Palmer buchen. 34 solche

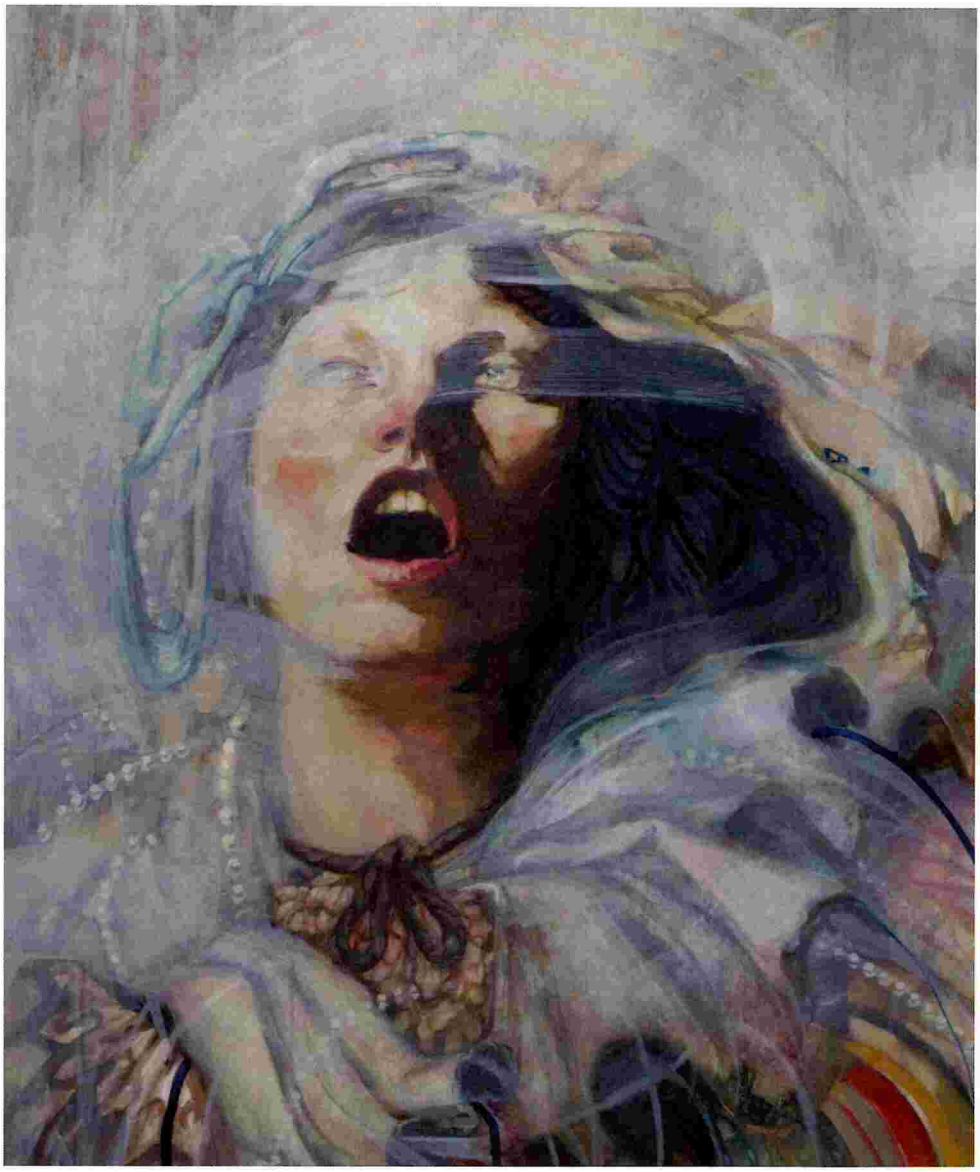


David Macks Interpretation der Künstlerin

Hauspartys wird sie in den nächsten Monaten veranstalten.

»Keine Ahnung, was ich auf diesen Partys machen werde, ich überlege mir das nicht vorher. Ich liebe es, zu improvisieren«, sagt sie. »Vielleicht komme ich zu irgendwem mit einem Eimer Farbe und sage: ›Ich will heute deine Küche neu streichen, darf ich?‹« Ihr Motto: »Don't plan too much, don't think too much, just move, go, create, fuck up, apologize, keep moving.«

Einen Tag nach dem Interview beweist Palmer dann, dass sie die Sache mit der Improvisation tatsächlich drauf hat. Ihr Konzert soll im Roten Salon der Berliner Volksbühne stattfinden. Passend zum Titel, *Theatre Is Evil*, hat jedoch die Volksbühne ihre Räume parallel belegt. Der Theatersaal neben dem Roten Salon ist vermietet, da darf es nebenan nicht laut werden. »DRAMA«, twittert Palmer. Sie will, dass ihre erste Rockshow richtig knallt. Auf Twitter kann man nachverfolgen, wie die Planung hin und her geschoben wird. Palmer überlegt, einen Straßenumzug zur Platoon-Kunsthalle zu machen, in der zuvor auch die Vernissage stattfand. Am Ende entscheidet sie dann doch, das Konzert im Roten Salon zu geben,



Amanda Palmer porträtiert von
Megan Howland

und entschuldigt sich am Anfang beim Publikum: »Sorry, wir müssen etwas leiser sein als geplant.« Also spielt sie zunächst ein paar Songs auf der Ukulele, die Band darf einigermaßen leise mitmachen. Zwischendurch lässt Palmer das Auditorium im Flüsterton den Satz »Theatre is evil« skandieren und damit eine Extraportion »negative Energie« in den Theatersaal nebenan schicken.

Als das Theaterstück vorbei ist, gibt Palmer richtig Gas. Die neuen Songs sind pompöser als die alten, mitunter rockiger und härter (»Do It With A Rockstar« oder »Olly Olly Oxen Free«), aber auch mit vielen 80er- und Synth-Elementen versehen (»Want It Back«). Palmers Stimme ist dunkel, rau, unverwechselbar. Sie spielt Piano, Keyboard, Keytar und Ukulele, schreit und hüpft und brüllt, bis sie am Ende überhaupt keine Stimme mehr hat.

Man versteht, was sie meint, wenn sie sagt: »Ich blühe auf, wenn es laut und exzessiv ist.«

Die extrem gut gelaunte Band spielt schweißtreibend und krass, zwischendurch wechseln alle ihre Instrumente.

Apropos wechseln. Der Grund, warum Palmer überhaupt mit Crowdfunding angefangen hat, liegt an ihrer Ablehnung der derzeitigen Musikindustrie – im Besonderen und im Allgemeinen, sozusagen. Bis 2010 war sie bei Roadrunner unter Vertrag, einem zur Warner-Gruppe gehörenden Label. 2008 kam es zum Streit, weil die Plattenfirma fand, dass im Video zu Palmers Song »Leeds United« der Bauch der Musikerin zu dick aussehe. Palmer war empört, ihre Fans ebenso. Doch erst zwei Jahre später gelang es ihr, sich aus dem Plattenvertrag zu befreien. Sie hat nun ihr eigenes Label, 8ft. Records.

»An dem Tag, als ich zum ersten Mal einen CD-Brenner gekauft habe, wusste ich: Es muss sich etwas ändern. Ich dachte, Moment mal, ich habe bei einem Label unterschrieben, weil sie die einzigen waren, die CDs herstellen und verbreiten konnten – aber jetzt können wir das auch«, sagt sie.

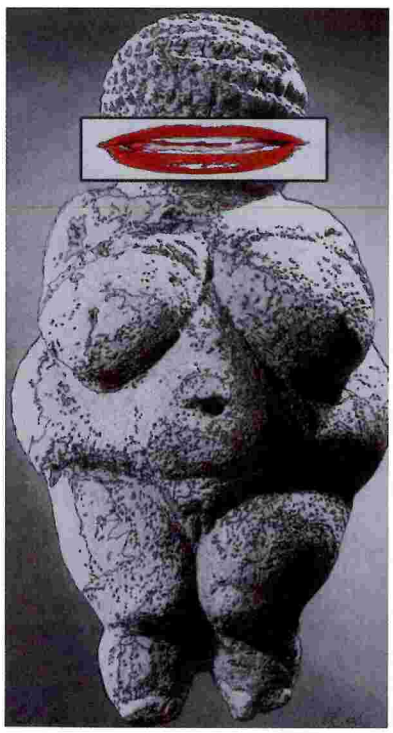
Spätestens heute, wo digitales Filesharing völlig alltäglich sei, müssten die Spielregeln neu definiert werden.

Crowdfunding ist dafür »a fucking gamechanger« – und letztlich die Zukunft für Musiker, die so frei sein wollen wie sie: Dafür, dass sie selbst das Geld einsammeln, können sie bestimmen, was sie davon finanzieren und wie ihre Musik verfügbar sein soll – und auch: was mit dem Gewinn passiert. »Die Musikindustrie hat sich einfach dumm angestellt in den letzten Jahren«, sagt Palmer. Anstatt zu erklären: »Okay, Inhalte gibt es jetzt umsonst, wie starten wir die ganze Sache neu?«, hätten die großen Plattenfirmen gesagt, Musik dürfe nicht kostenlos sein – »Und das ist Unsinn. Man kann den Himmel nicht davon abhalten, blau zu sein.« Palmer verschweigt freilich, dass eine derartige Crowdfunding-Aktion für unbekannte Musiker eher weniger ertragreich enden dürfte als für sie selbst.

Amanda Palmer glaubt, dass die Musikindustrie gezwungen ist, sich grundlegend zu ändern. »Ich glaube nicht, dass die Musikindustrie verschwinden wird«, sagt sie, »aber die Macht wird anders verteilt werden müssen.« Dass davon nur Leute profitieren werden, die schon

Geld haben, glaubt sie nicht: »Das ist Quatsch, bei mir konnte man bereits mit einem Dollar dabei sein.« Man könne sie sogar ganz ohne Geld unterstützen, indem man die Info zu ihrem Album auf Facebook teile. Manche Fans bieten ihr auch an, für sie zu kochen, erzählt Palmer. »Sie kümmern sich sehr gut um mich. Aber es kostet eben auch richtiges Geld, ein Album zu produzieren und Kunst zu machen.« Sie hält das, was sie da macht, für eine »sehr bizarre Mischung aus Sozialismus, Kapitalismus und Kommunismus«. Aber, und das sagt sie jetzt auf Deutsch: »Die Leute gewöhnen sich daran.« Palmer spricht fließend Deutsch, sie hat als Schülerin ein Austauschjahr in Deutschland verbracht – »weil ich in einen deutschen Jungen verliebt war«, sagt sie – und grinst.

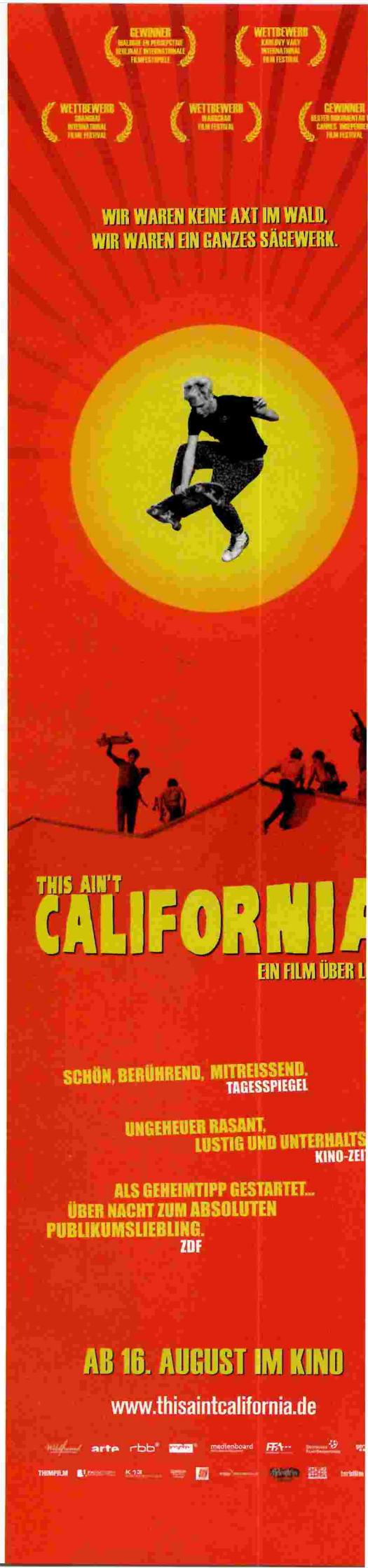
Wird ihr das nicht manchmal zu viel, dieser ständige Austausch mit den Fans, die extreme Nähe, die sie zulässt? »Sehr selten«, sagt Palmer. Natürliche gebe es manchmal auch Leute, die Grenzen überschreiten. »Bei der Vernissage gestern war eine betrunkene Frau, die meine Brüste begrapschte. Aber ich raste da nicht aus oder so. Also, ich sage schon, ›pass auf, das ist nicht cool, du solltest mir nicht an die Titten packen‹. Es macht mir aber so viel Spaß, die Leute nah an mich heranzulassen, dass ich denke, die paar unangenehmen Dinge, die da passieren, sind es einfach wert.« Früher, als Straßenkünstlerin, sei sie viel verletzlicher gewesen. Als »Eight Foot Bride« stand sie auf einem Sockel, in ein langes Kleid gewickelt. »Wenn man da so steht, ist es natürlich immer etwas riskant. Jemand könnte einfach kommen und mich ficken oder was weiß ich. Aber da habe ich eben auch gelernt, meiner Umgebung zu vertrauen – wirklich zu vertrauen.« Der Song »Berlin«, eine Ballade auf dem neuen Album, erinnert an die damalige Zeit. Palmer arbeitete nicht nur als Straßenkünstlerin, sondern auch als Stripperin. Berlin war ihr Pseudonym – »ich fand, das klang einfach extrem cool.«



Amanda Palmer als Venus:
eine Collage von Kristin Hersch

*

Amanda Palmer &
The Grand Theft Orchestra
Theatre Is Evil
8ft. / Cooking Vinyl / Indigo



John Cale trägt ein gestreiftes Sakko und blättert in SPEX N°339.
»Ist der Lydon-Interviewer nett zu John?«, fragt er skeptisch. Es sei eine Schande, wie die Medien den einstigen Sex-Pistols-Sänger oft behandelt hätten, da sei er immer auf der Hut.
John Lydon ist nur einer der vielen Musiker, die der eben 70 gewordene Cale in seiner langen und wechselhaften Karriere getroffen hat. Über die wichtigsten von ihnen wollen wir mit ihm sprechen – und über sein eigenes neues Album, *Shifty Adventures In Nookie Wood*.

Vorspiel

J O H N C A L E

»Nach meinen Konzerten stinken die Klamotten nicht.«

Text — Torsten Groß
Fotos — Erik Weiß

Cornelius Bardew
»Revolution Is The Main Trend In The World Today«
vom Album *Four Principles On Ireland And Other Pieces* — 2001

JOHN CALE Mh, keine Ahnung, was das ist. Jedenfalls nicht Keith Jarrett, dafür ist es nicht *funky* genug …

Es ist jemand, den Sie früher gut kannten und der Sie stark beeinflusst hat.
Ganz ehrlich, keine Ahnung. Sagen Sie es mir?

Cornelius Bardew.
Oh, das ist fantastisch, muss vom neuen Album sein, oder? Diese neueren Sachen von ihm kenne ich gar nicht, das hätte ich nie erkennen können. Geben Sie mir das später? Oder kann ich es bei iTunes kaufen?

Bardew und Sie trafen einander am Goldsmith College, wo Sie Musik studierten, richtig?
So ist es. Ich versuchte damals die ganze Zeit irgendwie an La Monte *(Young)* ranzukommen, als ich einen ganz außergewöhnlichen Artikel über Cornelius las, der ihm die gleiche Geisteshaltung wie John Cage, Jasper Johns und La Monte bescheinigte. Cornelius wurde damit sozusagen meine Verbindung zu La Monte. Anfangs war er schwer einschätzbar; ein sehr ruhiger, schüchterner Typ, ich hatte keine Ahnung von seiner marxistischen Seite, aber das kam ja auch erst später. Und nun hab ich ihn endlich zum ersten Mal Klavier spielen gehört, sehr schön.

Die Zeit am Goldsmith und Ihre musikalischen Begegnungen dieser Zeit waren ein wichtiger Einfluss für Sie. Wurde damals die Basis für Ihre besondere Herangehensweise gelegt, die Sie im Rock-Geschäft bisweilen wie einen Exoten wirken ließ?
Cornelius hat mir geholfen, ein Festival mit Neuer Musik am Goldsmith College zusammenzustellen. Dort präsentierten wir John Cage, Ron Feldmann und einige andere Vertreter dieser neuen amerikanischen Schule und stellten Fluxus-Arbeiten aus. Und ja, das war definitiv ein wichtiger Einfluss für mich. Fluxus hat mir eine besondere Energie gegeben, dem anarchischen Moment dieser Arbeiten verdanke ich einiges. Es ging darum, das musikalische Establishment zu bekämpfen, da war meine Motivation nicht anders als die von John Cage oder La Monte. Man kriegte damals keinen vernünftigen Gig in irgendeiner New Yorker Bar, wenn man nicht mindestens drei Songs aus der aktuellen Hitparade spielte, worauf sich die meisten wohl oder übel einließen. Wir aber sagten: »Ihr könnt uns mal, das machen wir nicht.«

The Beach Boys
»God Only Knows«
vom Album *Pet Sounds* — 1966

(grinst) Sie haben vor einigen Tagen in der Hollywood Bowl gespielt.

Ich gebe zu, das war leicht. Ihre Bewunderung für die Arbeit der Beach Boys und insbesondere von Brian Wilson ist allgemein bekannt, spätestens seit Ihrer Hommage »Mr. Wilson«. Was fasziniert Sie an seiner Arbeit?
Die perfekte Verschmelzung aus walisischen Chorälen, kalifornischem Sunshine-Flair und Rock'n'Roll. Die Melodien und Harmonien, die er geschrieben hat, sind von einmaliger Schönheit. Als Kind habe ich die Radiosendung »Voice Of America« von Willis Connover geliebt. Einmal spielte er die Four Freshmen, ein musikalischer Erweckungsmoment für mich. Sie dehnten die Noten und Satzgesänge quasi nach Belieben in jede nur vorstellbare Richtung, das hat mich fasziniert. Und die Beach Boys haben diese Tradition aufgegriffen, die Freshmen waren eine von Brians liebsten Jazz-Vokalgruppen.

Haben Sie sich das angesprochene Konzert in der Bowl angeschaut?
Nein, da war ich nicht. Ich wusste natürlich um die historische Dimension des Abends, weil es ja auch dieses neue Album gibt, aus dem ich sogar einige Songs mag. Mir war aber auch klar, dass ich vermutlich sofort anfangen würde zu heulen, wenn Brian anfängt zu singen, die Peinlichkeit wollte ich mir in der Öffentlichkeit ersparen. Zudem ist Mike Love nicht unbedingt mein Lieblings-Beach-Boy …

Eigentlich steht Love doch für das genaue Gegenteil dessen, was zumindest ich mit den Songs der Beach Boys verbinde.
Das ist absolut richtig! Die Beach Boys stehen für Generosität, Freiheit …
Mike Love ist das exakte Gegenteil all dieser Dinge, er ist alles andere als generös. Trotzdem mag ich einige der neuen Songs, wenngleich mir andere wiederum zu traurig sind.

Die ganze Geschichte ist unfassbar traurig.
Allerdings. Als ich bei Warner unter Vertrag stand, bekam man das ständig mit: Brian ist schon wieder nicht aufgetaucht, Brian hier, Brian da. *(schluckt)* Aber ich will da jetzt nicht von anfangen, es ist einfach zu tragisch, und ich habe wahnsinnig viel Respekt vor ihm. Insofern ist es natürlich gut, dass er überhaupt arbeitet, auch wenn seine Stimme nicht mehr diese Emotionen früherer Zeiten transportiert.

The Velvet Underground
»Venus In Furs«
vom Album *The Velvet Underground & Nico* — 1967

Überspitzt gefragt: Waren The Velvet Underground die logische Schlussfolgerung aus Minimal, Fluxus und den Beach Boys?
In gewisser Weise kann man das so sagen.

Und wie ist das für Sie aus heutiger Sicht, einen Song wie »Venus« zu hören?
Was mich jedes Mal wahnsinnig stört, ist die Aufnahmequalität, deshalb kann ich das kaum ungetrübt hören. Ich frage mich andauernd, ob man das nicht mal vernünftig überarbeiten könnte mit den technischen Möglichkeiten der heutigen Zeit. Aber das ist alles so mühselig …
Alleine schon die beteiligten Parteien an einen Tisch zu bekommen. Ich weiß, dass mein Anwalt deswegen mit Universal Music in Kontakt steht, aber die Räder mahlen sehr langsam. Die Songs an sich mag ich aber immer noch sehr gerne, eine interessante, außerordentlich experimentelle Phase.

Nico
»The Fairest Of The Seasons«
vom Album *Chelsea Girl* — 1967

Da spielt doch Jackson Gitarre, oder? Man erkennt sofort sein Picking.

So ist es, Jackson Browne hat den Song gemeinsam mit Gregory Copeland geschrieben. Was haben Sie als erstes gedacht, als Andy Warhol damals mit Nico ankam?
Dass das eine fantastische Idee sei!
Ich machte mir zwar ein bisschen Sorgen, als Lou *(Reed)* diese wunderbaren Songs schrieb und sie sich für fünf Minuten ineinander verliebten, aber das war die Sache wert.

Worin lag ihr Talent?
Zu dieser Zeit? Blond und unfassbar schön zu sein. Später kam noch mehr dazu.

Patti Smith
»Gloria«
vom Album *Horses* — 1975

Ihr Manager hatte angerufen und gefragt, ob ich mir vorstellen könne, sie zu produzieren. Ich war damals nach einer längeren Zeit in London zum ersten Mal wieder in New York und traf Patti auf einem typischen New Yorker *Poetry Meeting*. Sie stand in Flammen! Zu diesem Zeitpunkt wusste ich noch gar nicht, dass sie auch eine richtige Band hatt und schon auf Tour gewesen war. Was mich an ihrem Vortrag und ihrer Art zunächst begeisterte, war vor allem ihre sprühende Energie und diese wahnsinnig interessante Art, wie sie mit Sprache umgeht. Ich hörte Pattis Sachen und erkannte erst so richtig, wie reich die englische Sprache sein kann.

Wie erinnern Sie sich generell an die sogenannte New Yorker Punkszene der 70er-Jahre?
Oh Mann, das war ein einziges verdammtes Chaos! Nicht zu kontrollieren. Viel Energie, aber keiner wusste so richtig, was er tut. Trotzdem ist irgendwie was dabei rumgekommen. *(lacht)*

The Velvet Underground gelten zu Recht als Vorreiter dieser Szene, fühlten Sie sich bisweilen wie eine Art Mentor, wenn Sie mit Leuten wie Jonathan Richman oder Patti Smith gearbeitet haben?
Keineswegs, das versuche ich bis heute um jeden Preis zu vermeiden. Weil es die Atmosphäre ruiniert. Wenn man jemanden produziert, muss man ihm die Selbstsicherheit und das Gefühl geben, dass es nur um ihn und seine Arbeit geht.

Ein guter Produzent muss auch ein guter Psychologe sein?
Absolut, Psychologie ist in der Produktionsarbeit wichtiger als alles andere, da darf man sich nichts vormachen.

Iggy And The Stooges
»I Wanna Be Your Dog«
vom Album *The Stooges* — 1969

(Feedbackgeheul erklingt, Cale hört mit schmerzverzerrtem Gesicht zu, sagt zunächst nichts.)

Wie sehr waren Ihre psychologischen Fähigkeiten während der Arbeit mit Iggy Pop und den Stooges gefragt? Wie wild war Iggy damals wirklich?
Das muss man trennen. Auf der Bühne war er ein völlig anderer Typ: Extrem wild, das Publikum kontrollierend, anbetungswürdig. Er hatte alles, was ein guter Performer braucht, und konnte nur aus sich selbst heraus eine einmalige Stimmung kreieren. Im Studio hingegen war er total fokussiert, ein hochprofessionell arbeitender Maniac. Wir hatten nur zehn Tage Zeit für die Platte und gleich am ersten gab er mir ein Stück Notenpapier in die Hand. Ich fragte, was das sei und er meinte: »die Notationen für unsere Songs«. Das war neu, so was hatte ich noch nie erlebt. Den Gesang für einen Song mit ihm aufzunehmen, hat stets nur Sekunden gedauert, immer alles im ersten Take fertig.

Element Of Crime
»Don't You Smile«
vom Album *Try To Be Mensch* — 1987

(hört lange zu) Ist das Siouxsie?

Nein, eine deutsche Band.
Oh, Elements Of Fear?

Fast, Element Of Crime. Sie haben *Try To Be Mensch*, die Platte, auf der dieser Song ist, produziert, erinnern Sie sich noch daran?
Absolut. Allerdings weiß ich nicht mehr genau, wie der Kontakt zustande gekommen

ist. Aber ich weiß, dass der Sänger in späteren Jahren ein überaus erfolgreicher Romanautor mit internationalen Übersetzungen geworden ist. Außerdem hat er sich meinen Gitarristen für seine Band geklaut – David Young. Der übrigens mein Engineer war, als wir die Happy Mondays produzierten und dieser ganze Wahnsinn passierte. Die Mondays hatten das einmalige Talent, alleine durch ihr Erscheinen überall sofort ein Chaos anzurichten. Dabei haben sie meistens noch nicht mal besonders viel getan. Ich erinnere mich etwa an eine Preisverleihung des *Q* Magazins. Shaun und Bez gingen auf die Bühne und alles brach völlig zusammen und flog in tausend Stücke. Der Moderator verlor die Kontrolle, Sachen flogen durch die Gegend. Sehr lustig. So was passierte nur bei den Happy Mondays.

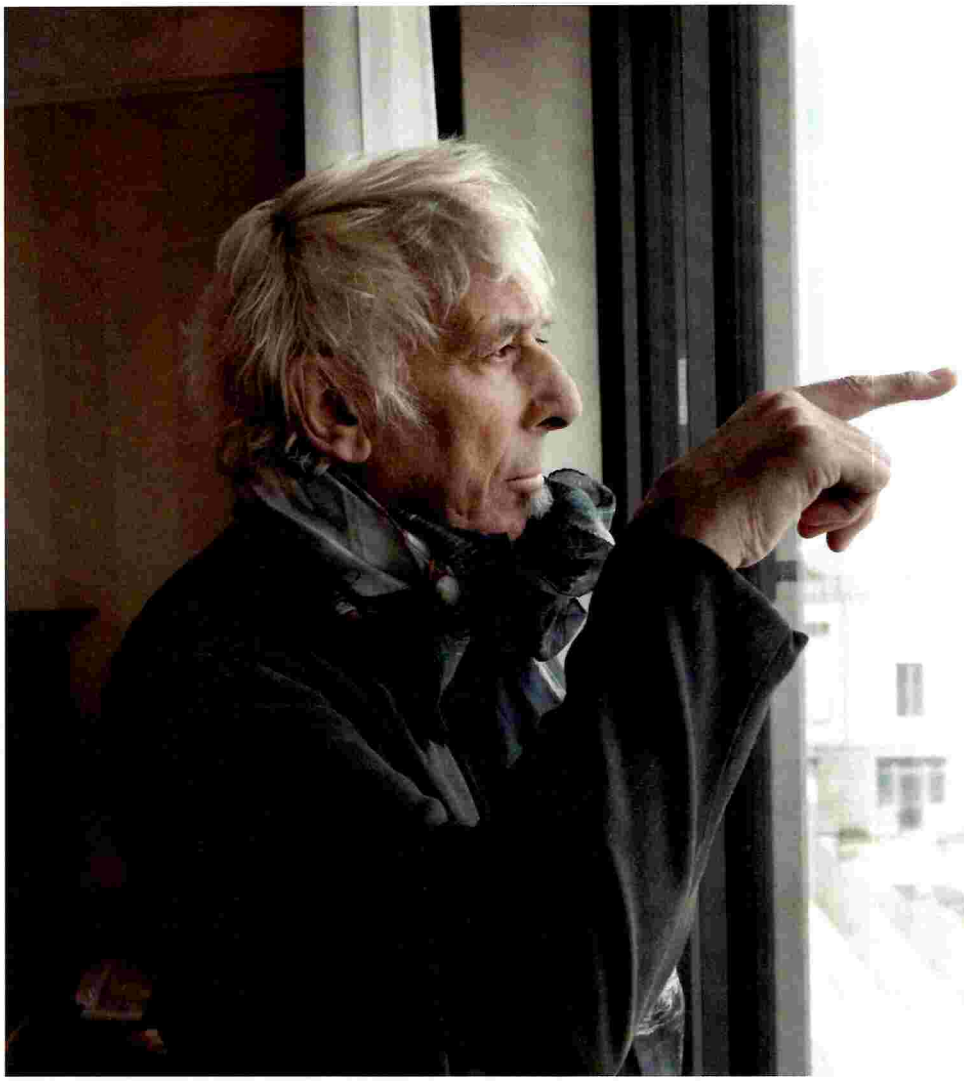
LCD Soundsystem
»All My Friends«
vom Album *Sound Of Silver* — 2007

James Murphy war auf der Suche nach Coverversionen seiner Songs. Wir trafen einander und ich nahm den Song auf. Es war sehr leicht, mit ihm zusammenzuarbeiten.

James Murphy ist Teil einer weiteren New Yorker Szene – über 40 Jahre, nachdem Sie eine mitbegründet hatten. Wie erleben Sie die Stadt heute, wenn Sie mal da sind?
Heute sind alle nach Williamsburg gezogen. Ich habe immer noch sehr viele Freunde da und vermisse sie sehr, aber einige der Dinge, die in New York geschehen sind, haben ein sehr schlechtes Gefühl bei mir hinterlassen. Es ist eine Schande, weil die Stadt immer noch eine gewaltige Energie hat, aber für mich ist New York nachhaltig vergiftet.

John Cale
»I Wanna Talk To You«
vom Album *Shifty Adventures In Nookie Wood* — 2012

Ich wollte dringend noch eine Nummer mit einer etwas anderen Stimmung für das Album haben, als ich zufällig mit Danger Mouse über eine seiner Produktionen sprach. Wir saßen also im Studio und begannen dabei spontan, gemeinsam an diesem Song zu arbeiten. Er ist wahnsinnig schnell und intuitiv, ein totaler Instinktmusiker. Jede kleine Idee, die ich ins Mikro sang, hat er irgendwie aufgenommen und daraus etwas gemacht, mit dem man arbeiten konnte. Wir hatten auf jeden Fall zwei Tage Spaß.



John Cale in Berlin,
Juli 2012

Ihre Stimme klingt sehr frisch auf dem Album, und auch sonst sind Sie in bester Verfassung, wie halten Sie sich fit?
Erst musste ich natürlich mit der Sauferei und dem ganzen anderen Kram aufhören. Meine gute stimmliche Verfassung liegt aber in der Tatsache begründet, dass ich vor einigen Jahren damit angefangen habe, den Leuten bei meinen Konzerten das Rauchen zu verbieten. Was in den meisten Clubs nicht leicht war, weil die Betreiber Angst hatten, dass dann keiner mehr Bier trinkt. In Holland spielte ich damals auf einem Festival des Tabakherstellers Drum. Das gab vielleicht einen Ärger, sie konnten gar nicht fassen, dass ich den Leuten tatsächlich auf ihrer eigenen Tabakparty das Rauchen verboten habe. *(lacht)* Mit der Zeit kamen aber auch immer Leute und haben sich bedankt, da ich ihnen so viel Wäsche erspart hätte, weil die Klamotten nach meinen Konzerten nicht stinken.

*

John Cale
Shifty Adventures In Nookie Wood
Domino / Rough Trade

Grizzly Bear — Daniel Rossen, Chris Taylor,
Ed Droste, Christopher Bear (v. l.)

GRIZZLY BEAR / ANIMAL COLLECTIVE

Wege zum überbordenden Mehr

Wer 2009 wissen wollte, wo *New Weird America* stand, konnte mit einem Blick auf die Jahresbestenlisten und auf die Bühne der *Late Show* von David Letterman nicht viel falsch machen. Dort traten Grizzly Bear und Animal Collective einander quasi auf die Pfoten. Mit *Veckatimest* und *Merriweather Post Pavilion* entwickelten ihre neo-psychedelischen Klänge Strahlkraft bis weit in den Mainstream. Drei Jahre später veröffentlichen beide Bands fast zeitgleich neue Alben. Die einen wollen das Pop-Opus-magnum, die anderen wollen den großen Krach. Es sind zwei *weirde* Wege, um dasselbe Versprechen zu geben: In jedem Ton liegt die nächste Offenbarung.

G R I Z Z L Y B E A R

Lebendigkeit, Liebe, Schönheit

Text — Alexis Waltz
Foto — Antonina Gern

Zu Beginn unseres Jahrtausends entstand ein neues New York – auch, aber nicht nur als Folge von 9/11. Nach der Ghettoisierung vieler Teile der Stadt in den 80er-Jahren und dem Boom der Finanzwirtschaft in den 90ern könnte man die neue urbane Landschaft als Widerlegung von Bret Easton Ellis' *American Psycho* charakterisieren: Die Besessenheit von Macht und Luxus und die paranoide Verachtung für jeden menschlichen Makel haben einem neuen Humanismus Platz gemacht. Grizzly Bear verkörpern ihn wie kaum eine andere Band.

Die hymnischen Liebeslieder und das temperamentvolle Zusammenspiel dieser New Yorker Band behaupten, dass ein für alle Seiten erfüllendes Zusammenleben möglich ist. Nicht ohne Grund wurden Grizzly Bear zunächst im Kontext des Weird Folk wahrgenommen. Dort taucht immer wieder das Ideal eines autarken, naturverbundenen Lebens auf dem Land auf, es geht um die globale Verweigerung des Corporate America. Zwar findet sich in der Musik von Grizzly Bear keine Spur von Lärm, Hektik, Anonymität und Härte, dennoch ist die Band ein Produkt der Großstadt, und es geht ihr nicht um eine simple Art von Zivilisationskritik. Politische Opposition kommt eher implizit zum Ausdruck:

Dem verblendeten, besinnungslosen Mainstream wird ein Mehr an Lebendigkeit, Liebe, Kunst und Schönheit entgegengesetzt.

Alles begann damit, dass Christopher Bear seinem Bekannten Ed Droste half, dessen ursprünglich nur für private Zwecke daheim aufgenommenen Stücke in eine veröffentlichbare Form zu bringen. Das psychedelische Zerfließen der Songs auf dem so entstandenen Album *Horn Of Plenty* (2004) wurde in der New Yorker Indie-Szene gefeiert. In der Folge wuchs die Band mit Daniel Rossen und Chris Taylor zum Quartett. Mit handwerklicher Verve und unerschöpflichem Einfallsreichtum erschlossen die vier Musiker Album für Album neue Stile und neue Hörer, wurden aber nie zum Teil einer bestimmten Szene. Die erfolgreichste Etappe bisher war im Jahr 2009 der sinfonische Pop von *Veckatimest*. »Two Weeks« führte die Band in die Mainstream-Medien: Der Song wurde unter anderem in der Serie *Gossip Girl* und für Werbeclips von VW und Peugeot verwendet, Grizzly Bear traten damit in der *Late Show* von David Letterman auf. So avancierten die Musiker vom Szenegeheimtipp Brooklyns innerhalb von vier Jahren zum Teenieschwarm.

Zum Interviewtermin in Berlin erscheinen ein ernster, gefasster Chris Taylor sowie der charmante, hoch kommunikative Ed Droste. Dass die Band eine spezielle Form des Umgangs untereinander entwickelt hat, spiegelt sich im Duktus des Gesprächs wider. Droste steht als Sänger im Zentrum der öffentlichen Wahrnehmung, trotzdem tritt er nicht als Sprecher der Band auf. Die beiden haben kein Problem damit, sich zu widersprechen. Gerade die verschiedenen Perspektiven erzeugen letztlich ein spannungsvolles, facettenreiches Gesamtbild.

Bands werden geprägt von der Zeit, in der sie gegründet wurden. Ed Droste und Chris Taylor kamen als Studenten unterschiedlicher Colleges ins New York der frühen 00er-Jahre und lernten sich dort über gemeinsame Freunde kennen. Nun räsonieren die beiden über diese Zeit:

TAYLOR »Es war die Zeit von The Strokes und Interpol, ein großer New-York-Moment. Die Energie war überall in der Stadt spürbar, es fühlte sich an wie eine große Szene. Ein älteres New York gelangte wieder an die Oberfläche, es war eine Rückkehr zum Rock der 70er.«
DROSTE »Die Strokes waren so ein Lower-East-Side-Converse-Cool-Hair-Ding. Ich erinnere mich aber an die Liars und die Yeah Yeah Yeahs. Jeder war da,

Es herrschte eine ganz besondere Energie nach dem 11. September: weird, tragisch, verrückt.

jeder hatte es gesehen. Es gab eine unfassbare, nicht nachvollziehbare Reaktion. Es schien, als sei alles möglich: Finde einen Raum, organisiere eine illegale Party! Um nicht darüber nachzudenken, was passiert. Ich erinnere mich an diese Zeit als eine Abfolge von bizarren Orten.«
TAYLOR »Dieses DIY-Kunst-Ding war wichtig für uns. Wir gingen in leerstehende Lofts, in denen eine experimentelle Punkband auftrat, die Leute tranken direkt aus in braunen Papiertüten steckenden Flaschen. Unser erstes Konzert fand auf einer Vernissage statt. Es war noisig, jammy, experimentell. Diese Spontaneität ist uns immer noch wichtig.«
DROSTE »Wir hatten eine wahnsinnige Energie und Entschiedenheit. Wir sagten: Wir touren mit *Horn Of Plenty*, selbst wenn es niemanden interessiert. Ich hatte zuvor noch nie vor Publikum gespielt. Kein Agent hat uns genommen. Wir hatten uns eben erst kennengelernt, schon saßen wir zusammen im Van. Wir waren froh, wenn wir vor zehn Leuten spielten.«
TAYLOR »Tagelang sind wir nur gefahren, haben bei anderen Leuten auf dem Fußboden geschlafen. Aber da haben wir als Band zueinander gefunden.«

Während der Arbeit am nächsten Album wurden Grizzly Bear vom britischen Elektronik-Label Warp unter Vertrag genommen. Tatsächlich erinnert die Art, wie sich die Songs auf dem Debüt *Horn Of Plenty* in elektronischen Klängen und Halleffekten verlieren, an den Warp-Act Boards Of Canada. Mit den nachdenklichen, bedächtigen Folksongs des Nachfolgers *Yellow House* löste sich dieser Bezugspunkt zu ihrem Label aber schon wieder auf. Das Album tauchte 2006 in allen relevanten Jahresbestenlisten von *Pitchfork* bis *New York Times* auf. Mit *Veckatimest* holten Grizzly Bear dann drei Jahre später zum ganz großen Wurf aus:

Die virtuos verschachtelten Arrangements erinnern an die Beach Boys, Teile des Albums wurden mit dem Los Angeles Philharmonic Orchestra eingespielt, und mit »Two Weeks« landete man wie gesagt in den Massenmedien. In den USA trat die Band in entsprechend großen Sälen auf – und genoss es später, auf Deutschlandtour wieder in kleineren Clubs zu spielen, wie Ed Droste erzählt. »Es waren mehr Männer da als Frauen, und sie waren deutlich älter. Also älter als 25. In den Staaten ist es genau umgekehrt, da geht es bis 25, es kommen Teenager jeder Altersstufe, und wir versuchen möglichst viele All-Ages-Shows zu spielen. In Deutschland wäre ich überrascht, auch nur einen Teenie zu sehen. Hier sind wir immer noch Avantgarde, in den USA treten wir im landesweiten Fernsehen auf.«

Die Frage, ob dieser Erfolg der Musik ihre Brisanz nehmen könnte, versteht Droste nicht. »Wir werden nie in einer ›Coldplay-Situation‹ sein«, sagt er. »Zu wachsen ist toll. Ich genieße es, neues Publikum zu erreichen.« Und Taylor ergänzt: »Wir versuchen immer, etwas zu machen, das uns selbst überrascht. Auch wenn ich mir nicht vorstellen kann, dass wir eines Tages so groß werden, würden wir uns ohnehin weiterentwickeln.«

Die Musik von Grizzly Bear handelt vom Ringen mit den eigenen Gefühlen. Die sind überwältigend, kaum auszuhalten, sie brauchen die Musik als Resonanzkörper. In den Texten Drostes geht es um die intensivsten Momente der Liebe: Verknallt-Sein und Verlassen-Werden. Man ist zum ersten Mal verliebt, und doch begreift und reflektiert man schon alle Konsequenzen der bedingungslosen Hingabe. Dieser jugendliche Sturm und Drang führt bei Grizzly Bear nicht zu frechem, auftrumpfendem Rock'n'Roll, sondern kanalisiert sich in einer überbordenden, labyrinthischen Folk-Oper. Drostes Gesang steht meist im Zentrum der Musik, dominiert sie aber nicht, sondern wird immer weitergesponnen, in andere Register übersetzt, widerlegt. Mit der Aufmerksamkeit und der Geschicklichkeit versierter Jazzer zeigen die vier Musiker, dass ihre Möglichkeiten, aufeinander Bezug zu nehmen, unerschöpflich sind. Ihre Songs sind die nackte Seelenschau eines Individuums und demonstrieren die größtmögliche Offenheit und Hingabe an den anderen Menschen. So bringen sie Inhalt und soziale Praxis zur Deckung.

Als die Band sich im November 2011 in einer ehemaligen Kaserne in Texas traf, um ein neues Album einzuspielen, hatte sie eine längere Auszeit hinter sich. Alle kamen von verschiedenen Orten, aus verschiedenen Beschäftigungen. Chris Taylor hatte unter dem Namen Cant ein Soloalbum aufgenommen, Ed Droste geheiratet. In dem Labyrinth ungenutzter Räume wollte sich kein Momentum einstellen, Christopher Bear und Daniel Rossen konnten mit den neuen Songs von Droste und Taylor nichts anfangen. Geklickt hat es erst Anfang 2012 in New England und im Proberaum in New York, wo der größte Teil des Albums aufgenommen wurde. »Zum ersten Mal haben wir fast von Beginn an Dinge gemeinsam entwickelt«, berichtet Droste. »Früher wäre einer von uns mit einer fertigen Idee gekommen und hätte gesagt: ›Das nehmen wir auf‹. Es gab eine neue Ebene von Vertrauen, um eigene Ideen der Kritik auszusetzen.

Grizzly Bear performen den Song »Ready, Able« in der *Late Show with David Letterman*, (c) 2009

Es ging darum, verletzlich zu sein und die anderen in einen sehr persönlichen Raum einzulassen.

Das hat mich auch menschlich stärker gemacht. So etwas schafft Charakter.«

Das vierte Grizzly-Bear-Album *Shields* klingt nun homogener und klarer als die Vorgänger. Das Zusammenspiel ist keine Begegnung mit offenem Ausgang mehr, sondern ein vertrauter Dialog. Die einzelnen Elemente sind deutlicher hierarchisiert. Droste beschreibt es treffend, wenn er sagt, seine Stimme hänge nicht mehr in den Wipfeln. Zum ersten Mal geht es auch um die Texte. Daniel Rossens virtuoses Gitarrenspiel fügt den rohen, leidenschaftlichen Songs nur Nuancen bei. Trotzdem ist *Shields* ein fein austariertes Kunststück. Punk, Härte und schillernden Narzissmus gibt es in dieser Musik nicht. Das trennt sie vom meisten Indie-Rock. Den mehrheitlich studierten Musikern liegt nichts ferner, als mit drei Akkorden Babylon in Grund und Boden zu rocken. Es geht nicht um ein oppositionelles Dagegen, sondern um ein überbordendes Mehr. Das wird auch am Umfeld der Band ersichtlich. Ed Drostes Ehemann, Chad McPhail, gestaltet als Innenarchitekt eklektische, luxuriöse Interieurs. Bei ihm wird die reduzierte, moderne Strenge eines Marcel-Breuer-Sessels nicht ausgeschlossen, sondern durch knallbunte Blumentapeten und extravagante Farbkombinationen gebrochen. Würde sie nicht so viel Herzblut vergießen, könnte man der Band unterstellen, ein bürgerliches Bildungsideal zu verkörpern. Ihre Geduld, ihre Neugier, ihre Fantasie scheinen grenzenlos. Drostes Performance verweigert jede Popstarpose, jeden *shtick*. So werden Grizzly Bear jenseits der Musik, die sie gerade machen, nicht greifbar. Das Changieren zwischen Obskurem und Gefälligem, zwischen Festivaltauglichkeit und Verschrobenheit, zwischen Indie-Rock und Folk, zwischen unberechenbarem Noise und Phil-Spector'schem Zuckerguss macht sie ganz einfach zu einer der besten Bands der Gegenwart.

*

Grizzly Bear
Shields
Warp / Rough Trade

A N I M A L C O L L E C T I V E

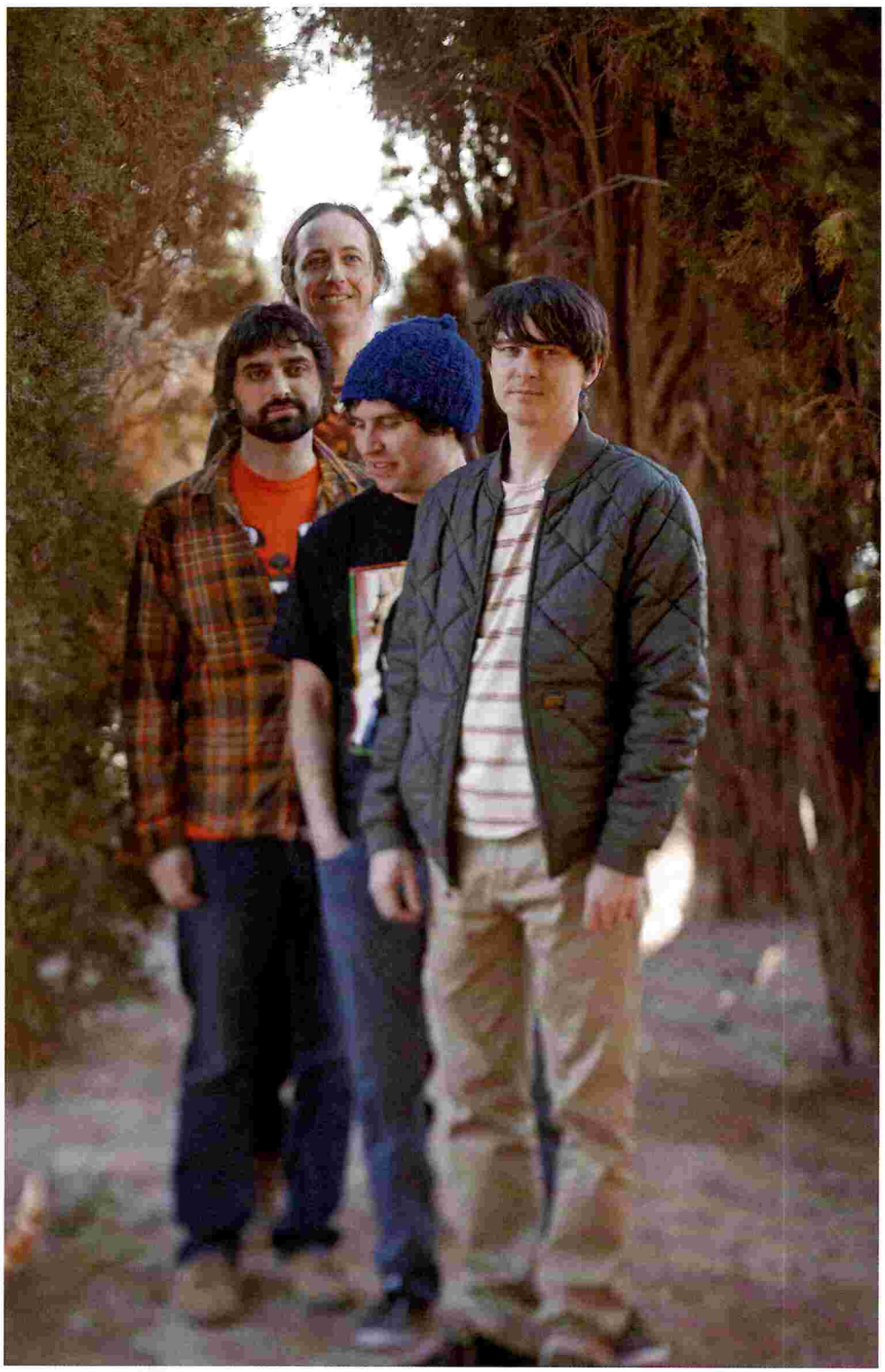
Wuchern, Schwabbeln, Kreischen

Text — Arno Raffeiner
Foto — Atiba Photo

Josh Dibb lag mit Fieber im Bett, als draußen vor den Fenstern die Magicicada septemdecim mit ihrem Balzgesang loslegte. »Da war dieses irrsinnige Summen, dem man nicht entkommen konnte. Ein unglaublich hypnotischer, dröhnender, umwerfender Sound«, erinnert er sich. »Ich hatte einige Tage lang sehr hohes Fieber, ich muss wohl nahe am Halluzinieren gewesen sein. Aber der Effekt dieser Klänge auf mich war – einfach anders.« Über zwanzig Jahre später ringt Josh »Deakin« Dibb immer noch mit den Worten, die das große Brummen irgendwie einfangen könnten. Schuld waren Abertausende paarungswilliger Singzikaden, die den Osten der USA in 17-Jahres-Zyklen geradezu überfallen. Das fiebrige Erlebnis in seiner Kindheit hat etwas in Dibbs Wahrnehmung nachhaltig verschoben. Dafür darf er heute aber auch behaupten, dass Dinge wie visuelles Hören und sonisches Sehen zu seinem Jobprofil als Gitarrist bei Animal Collective gehören.

Dabei sei er in synästhetischen Dingen gar nicht besonders begabt, erklärt Dibb und spricht im selben Atemzug von den »weichen Grauschattierungen«, von »schmutzigem Orange und Lavendel« der neunten Animal-Collective-Platte, die zufällig einen ziemlich gliederfüßigen Titel trägt: *Centipede Hz* sei das monochromste Album der Band bisher, betont Dibb, das habe ihm auch der in dieser Hinsicht viel empfänglichere Brian Weitz alias Geologist versichert. Wenn monochrom bei Animal Collective bedeutet, dass jedes Fleckchen im Klangbild mit greller Farbmasse verspachtelt wird, dann trifft das auf *Centipede Hz* ohne Zweifel zu.

Stumpf wie Holz rockt es los. Ein Kreissägen-Riff aus Dibbs Gitarre hackt störrisch auf das komplett schiefe Metrum ein, allerdings nur, um den Platz zwischen den Schlägen freizuräumen für ein Quietschen und Fiepen wie von tausend gegrillten Glühwürmchen. Mit diesem Einstieg räumen Deakin, Geologist, Avey Tare und Panda Bear ratzeputz auf mit dem Weirdo-Loop-Pop, für den das Album



Animal Collective — Geologist, Deakin, Avey Tare, Panda Bear (v. l.)

Animal Collective performen den Song »Summertime Clothes« in der *Late Show with David Letterman*, (c) 2009

Merriweather Post Pavilion vor drei Jahren so bejubelt wurde. *Centipede Hz* ist laut, krachig, aggressiv. Es ist Animal Collectives Rockplatte. Genauer: die Platte, die Uralt-Prog-Rock und faltig-schlaffe Psychedelia aus dem Korsett der Virtuosität schält, ihnen die verkünstelte Formverliebtheit austreibt und sie ziemlich offensiv zu neuer »Sei-einfach-du-selbst!«-Souveränität ermutigt. Also zu Schamlosigkeit, frei fließenden Bewegungen, wild ins Kraut schießenden Wucherungen diverser Seelenzustände, Schwabbeln, Kreischen.

Dieser Selbsterfahrungstrip der Musik führte auch die vier Bandmitglieder zurück zu den Ursprüngen. Nachdem das vorhergehende Album von Noah Lennox (Panda Bear), Dave Portner (Avey Tare) und Brian Weitz nur zu dritt eingespielt wurde, war die Truppe nun mit Josh Dibb wieder vollzählig. Man nahm sich Zeit, kehrte aus den über die USA und Südeuropa verstreuten Wohnorten zurück in die gemeinsame Heimatstadt Baltimore, Maryland, und arbeitete dort mehrere Monate lang an neuem Material. Die Band empfand die Rückkehr dabei eher als Aufbruch. »Unsere Jahre in Baltimore waren Prä-Animal-Collective, das war eine Entdeckungsphase. Es gab aus psychologischer Sicht keinen Grund, dorthin zurückzukehren«, sagt Dibb, und Noah Lennox ergänzt: »Wenn überhaupt, fühlte es sich an wie ein Neuanfang.«

Beim Gespräch in den Berliner Räumlichkeiten ihrer Plattenfirma verbreiten Dibb und Lennox glaubwürdigen Nerd-Charme. Die zwei Mittdreißiger geben sich sympathisch unbeleckt in Style-Fragen, sind höflich, zurückhaltend und bleiben auch dann noch in ihrem sachlichen Tonfall, wenn sie zum wiederholten Mal erzählen, dass sie von irgendetwas – von visuellen Eindrücken zum Beispiel, vom kollektiven Improvisieren oder von der Idee, nach Baltimore zurückzukehren – »psyched« sind.

Das ist es auch, was die Verheißung ihrer Musik so attraktiv macht: Die Pforte zum Freak-out steht mitten in der Normalität.

Du musst sie nur leicht anstoßen, schon purzelst du aus dem Popmittelstand in eine grellbunte Anderswelt. Fast freut man sich über das kleine bisschen Lavalampenklischee und darüber, dass man Dibb und Lennox das Psy-Wort nicht erst in den Mund legen muss; die Wendung scheint im Gegenteil zu ihren Top Drei der Allzweckfloskeln zu gehören, auch wenn sie für ihre Musik lieber den Begriff Experiment in Anspruch nehmen als das in ihren Ohren ziemlich ambivalent und abgeschmackt klingende Label Psychedelia.

»Der Schlüssel dazu, unsere Musik für uns selbst interessant zu halten, ist, dass wir mit unseren Ansätzen experimentieren«, erklärt Dibb. »Ich hatte öfter Diskussionen mit Leuten, die meinten, meine Definition von experimenteller Musik sei nicht ›wirklich experimentell‹ und bestimmte Ideen und Ideale dieser Musik hätten nichts mit dem zu tun, was wir machen. Aber für mich geht es genau darum: um die Idee, mit etwas zu experimentieren, das für die Band neu ist, darum, einen Raum zu schaffen, in dem etwas Überraschendes passieren kann.«

Das Ergebnis dieser Experimente ist überaus verführerisch. Die Musik von Animal Collective wirkt wie das Versprechen, dass in jedem einzelnen Klang ein Wurmloch zu einer anderen Art von Wahrnehmung steckt. Man darf annehmen, dass sich der Grad an Euphorie bei der Rezeption dieser Band immer auch am eigenen Leidensdruck an den generellen Umständen und dem daraus resultierenden Fluchtbedürfnis bemisst. »Wer so lange in der Wildnis gewesen ist; wer so lange nach dem Rhythmus der Sonne und des Mondes gelebt hat wie die Leute vom Animal Collective, der lässt sich auf die naturentfremdete Hektik der Kulturindustrie nicht mehr ein«, schrieb Jens Balzer 2007 anlässlich der Veröffentlichung des Albums *Strawberry Jam* in SPEX. Ein schönes Bild. Ein Bild, das vor dem geistigen Auge sofort wieder auftaucht, wenn man sich ein wenig vom LSD-Honig dieser Musik um den Mund schmiert und sich eine Idylle abseits der immergleichen alten Adorno-Zwänge zurechthalluziniert.

Mit der Kulturindustriehektik ging es für Animal Collective nämlich gerade vor fünf Jahren so richtig los. Denn trotz ästhetisch anspruchsvoller bis überfordernder Tier-, Natur und Kosmossignale geht es hier nicht um irgendwelche Außenseiter-Psychos, es geht um ein Phänomen mit Strahlkraft bis in obere Regionen der Charts oder in die Welt der Late-Night-TV-Shows. Man kann immer wieder darüber staunen, wie einflussreich diese Band mit ihrem kakophonisch-hymnischen Sound geworden ist. Jedes neue Album wurde regelmäßig als das bis dahin beste gefeiert, spätestens bei *Merriweather Post Pavilion* war die Rede von der »wichtigsten Band der Welt«. Und den Klischees zum Trotz konnte der enorme Erfolg bei der Kritik nicht bloß in symbolischem Kapital umgesetzt werden. Das Album landete 2009 in den US-Billboard-Charts auf Platz 13 und verkaufte sich insgesamt in den USA sehr respektabel über 130.000 Mal, einen Auftritt bei David Letterman gab es on top. Aktuell listet der Tourkalender von Mitte September bis Mitte November über 30 Termine in Nordamerika und Europa, wobei die Band vorab betonte, sich mit Auftritten nicht zu sehr verausgaben zu wollen. Da scheint es verständlich, dass die Mitglieder des Kollektivs sich freuten, nach Jahren des versprengten Daseins an verschiedenen Wohnorten und eingespannt in den straffen Tour-Album-Tour-Rhythmus für die Produktion von *Centipede Hz*

zum ersten Mal seit acht Jahren wieder in ihren Band-Naturzustand zurückzufinden.

An den erratisch repetitiven, trotzdem ungemein hymnischen Strukturen des letzten Albums hatten Animal Collective wie drei assoziierte, aber disparat agierende Elektronikproduzenten gearbeitet. Der analytische Prozess des Musikmachens wurde dabei für sie ausgereizt. Nun bemühten sie sich wieder um die eigene Bandwerdung im handfesten Sinn: ein Proberaum, vier Jungs an ihren Instrumenten, drei, zwei, eins, los! Es ging zurück zur Synthese, zu »mehr Interaktion, mehr Performance«, wie Lennox sagt.

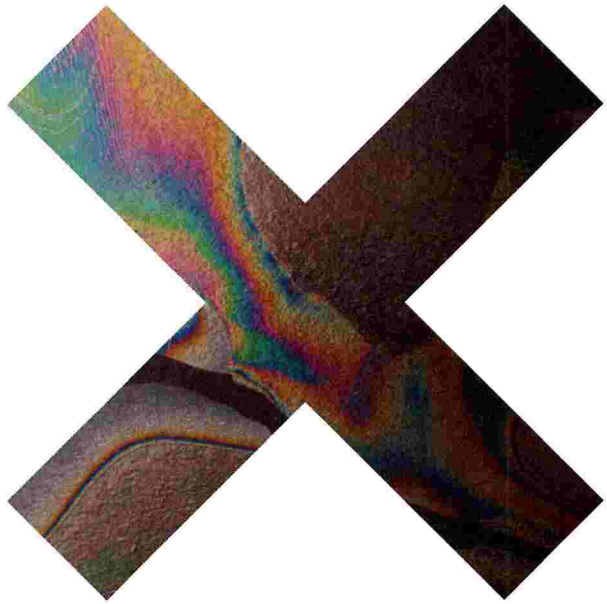
Ein neuer Superlativ gilt dabei für *Centipede Hz* auf jeden Fall: Es ist Animal Collectives am sorgfältigsten gearbeitetes Werk bisher. Ausgangspunkt für den Clusterstrukturwahnsinn der Stücke ist oft immer noch das Hobby aller Uraltzauselbärte: der improvisierte Jam, der 2007 eben auch noch einen Albumtitel schmückte. Aber nach dem spontanen Zusammenschustern im Proberaum reiften die Stücke in monatelanger Praxis auf der Bühne, wurden zunehmend perfektioniert und erst ein knappes Jahr später weiter ins Studio getragen, um die mittlerweile genau abgezirkelten und vermessenen Ex-Jams auf Band festzuhalten. Das Resultat dieses Prozesses überfordert mit extremer Dichte, die Musik scheint zu bersten vor Energie und Überwältigung, selbst die Übergänge zwischen den Songs wurden analog zu den improvisierten Zwischenspielen bei Animal-Collective-Konzerten mit akustischen Ereignissen aufgefüllt.

Die Reizüberflutung wirkt als Strategie, den Informationsüberfluss unseres Alltags mit seinen eigenen Mitteln zu kanalisieren – und ihn dabei in etwas aufregend Schillerndes zu verwandeln. »Ich frage mich, ob die Dichte dieser Songs ein Spiegelbild davon ist, wie sich die Welt heute tagtäglich anfühlt«, sagt Noah Lennox. »Ich kann mich allerdings nicht daran erinnern, dass wir je darüber gesprochen hätten: ›Lasst uns jeden Part in jedem Song mit einer Tonne an Zeug vollstopfen, und es wird großartig sein!‹ Es ist einfach so, dass sich der Song nie fertig anfühlte, bis er all dieses Zeug in sich hatte.«

So haben Animal Collective ihrer Musik gewissermaßen beim Selbstfindungsprozess assistiert und dabei zugesehen, wie nach und nach jede Lücke im Zeitkontinuum mit Klangmasse zugepfropft wurde. Das Paradoxe und Gute daran: Die Überfülle öffnet der Wahrnehmung wieder neuen Spielraum. *Centipede Hz* klingt so, wie *Merriweather Post Pavilion* mit seinem Optische-Täuschung-Albumcover aussieht. Kaum wendet man den Blick davon ab, geraten die monadischen Strukturen im Augenwinkel in Schwingungen. Alles ist Gezappel und Gewusel wie von Hunderten kribbeligen Frequenzbeinchen. Da bewegt sich was. Und es verspricht aufregend fiebrig zu werden.

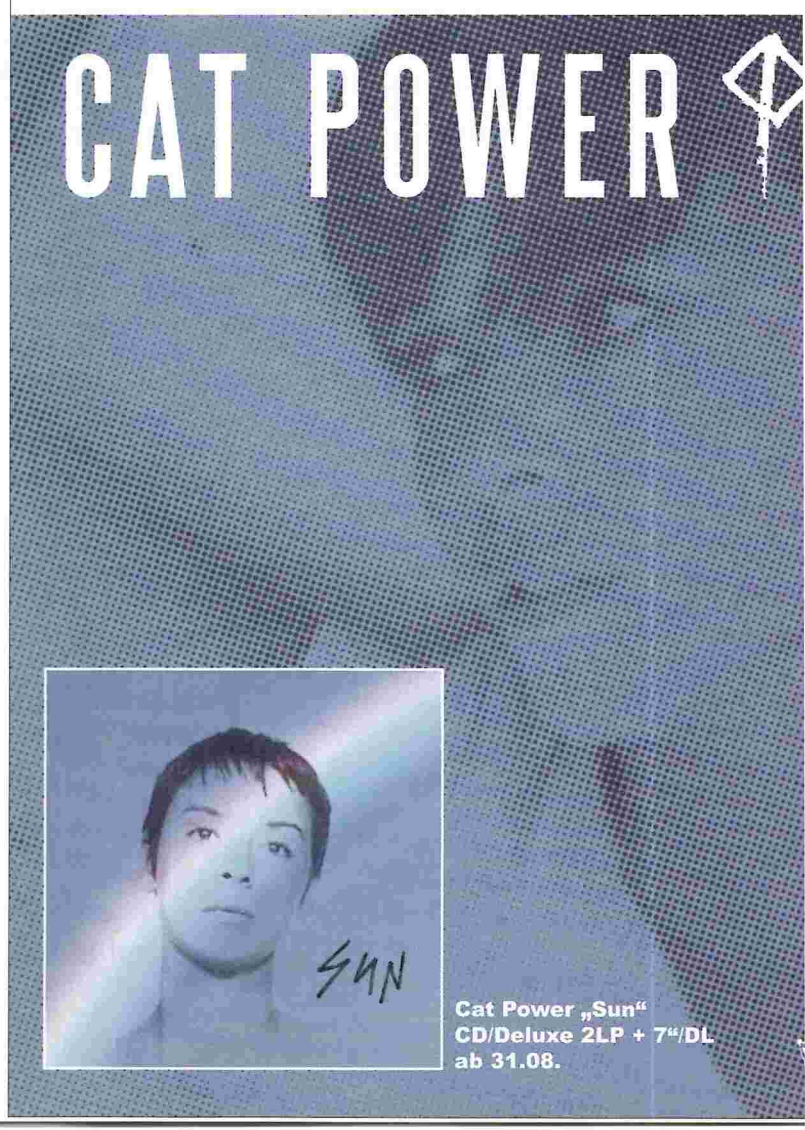
*

Animal Collective
Centipede Hz
Domino / Rough Trade



The xx Coexist

CD/LP/Deluxe LP/DL
07.09.12



Erlebt HipHop gerade seinen *summer of love*? Betrachtet man die Szene rund um das Label Brainfeeder in Los Angeles, könnte man tatsächlich denken, 2012 sei das neue 1967. In der Psycho-Rap-Posse rund um Flying Lotus zetteln derzeit Produzenten wie The Gaslamp Killer und Jeremiah Jae eine neue »Revolution 9« an, mit den Beatles, Jimi Hendrix und Ken Kesey als Chefideologen im Hintergrund.

THE GASLAMP KILLER

&

JEREMIAH JAE

Keep it surreal!

Text — Steven Lee Beeber
Fotos (The Gaslamp Killer) — Theo Jemison, Foto (Jeremiah Jae) — B+
Übersetzung — Arno Raffeiner

Es ging im Grunde immer ums Experimentieren. Brainfeeder, das Label, das Steven »Flying Lotus« Ellison im Jahr 2008 gründete, etablierte eine in Sonnenlicht getauchte Art von *Beats* Music. Auf den Alben von Samiyam etwa wurden unkonventionelle Rhythmen mit nach Farfisa-Orgeln klingenden Synths im Geiste des Beatles-Acid-Klassikers »The Word« angereichert; die Ambient-Klanglandschaften von Teebs bandelten unterdessen mit New Age an und malten mit einer elektronischen Farbpalette, die durchscheinend wirkte fast bis zur Erleuchtung.

Brainfeeder schien ständig zwischen zwei Polen hin und her zu pendeln, und während Flying Lotus auf seinem neuen Album bei Warp (*Until The Quiet Comes*, siehe die Rezension in dieser Ausgabe) seine Forschungsreise ins instrumentale Land zwischen Kiffer-Lounge und den Beach Boys der *Smile*-Phase fortsetzt, platzieren sich die zwei jüngsten Alben des Labels exakt in der Mitte: zwischen Dancefloor und Ashram. *Breakthrough* von The Gaslamp Killer und *Raw Money Raps* von Jeremiah Jae verbinden Acid Rock mit Rap und erfinden etwas, das man auf den Namen Hippie-Hop taufen könnte. Die beiden in Los Angeles lebenden Produzenten verbinden Psilocybin mit Streetsmartness, sie schicken die Musik der Inner City auf einen Trip und – nicht weniger wichtig – erschaffen damit in musikalischer Hinsicht eine neue post-ethnische Welt, etwas, das 1967 schon dem Psychedelia-Ritter Hendrix gelungen war, als er sechs und neun vertauschte (»If 6 Was 9«).

In diesem neuen Acid-HipHop-Paradigma ist William Benjamin Bensussen a.k.a. The Gaslamp Killer der Hippie im Kaftan. Zu gleichen Teilen ausgeflippt und *deep*, weisen seine Grooves in verschiedenste Richtungen und erinnern an Reggae von der zugeknalltesten Sorte. Manchmal ist die Gangart schwer und schleppend, als würde man durch lila vernebelte Traumlandschaften schwanken, aber Gaslamp Killers exotische Instrumentierung verleiht auch diesen langsamen Passagen eine anregende Wirkung.

Voll mit Nahost-Aromen, versponnenen Gitarren und dem ein oder anderen Sitarschnarren, ist *Breakthrough* gleichzeitig anachronistisch und absolut modern.

Ein Stück wie »Veins« zum Beispiel verbindet ein überaus bekannt ins Ohr rauschendes Cellothema mit dem jenseitigen Reibeisengesang von Gonjasufi, um einen veritablen Mash-up aus »Eleanor Rigby« von den Beatles und Captain Beefhearts »The Clouds Are Full Of Wine (Not Whisky Or Rye)« zu veranstalten. Auf »Peasants, Cripples & Retards« fettet Gaslamp Killer unterstützt von Samiyam die *Beats* Music-Signatur von Brainfeeder wiederum derart auf, dass die üblichen Sonne-sorglos-Bleeps wie verfinstert von einer plötzlichen Eklipse erscheinen. Und in »Nissim« mit Amir Yaghmai wird die Türkenmarkt-auf-Hasch-Stimmung akzentuiert, indem man ein pluckerndes Tamburin vor den Hintergrund aus schunkelnden Schlagzeug-Loops hängt. Das Album klingt mit dem Track »In The Dark …« aus, einer Gänsehaut erzeugenden Variation des typischen Pink-Floyd-Freak-outs mit einem unheilschwangeren Bass, der einem immer näher auf die Pelle rückt, bis sich letztendlich alles in schwermütigen Hornklängen auflöst und vor dem inneren Auge ein letztes Geleit bei Sonnenuntergang vorbeizieht.

Die Anzahl an Gästen auf *Breakthrough* zeugt von der breitangelegten Vision des Gaslamp Killer. Wir haben es hier mit Weltmusik im wahrsten Sinne des Wortes zu tun: Sie bedient sich bei unterschiedlichen Kulturen und macht daraus etwas Neues. Andererseits könnte man auch behaupten, es gehe um *außer*weltliche Musik, um eine Vision des Jenseitigen, betrachtet durch einen Perlenvorhang, der irgendwo zwischen Bagdad, San Francisco und der dunklen Seite des Mondes hängt. Mit einem türkisch-libanesisch-jüdischen Vater, einer jüdisch-litauischen Mutter und deutlich älteren Geschwistern, die ihn mit Psychedelic Rock ebenso vertraut machten wie mit frühem HipHop, hat sich The Gaslamp Killer eine kaleidoskopische Sicht auf die Welt angeeignet, die ihn multikulturell und multidimensional erscheinen lässt. Er wiederum schätzt sein Label Brainfeeder dafür, dass es für derart vielfältige Musik offen ist. »Die psychedelische Szene hat Kalifornien nie verlassen«, sagt er. »Die Gegend verfügt über magische, spirituelle Qualitäten, die für einen besonderen Gemeinschaftsgeist sorgen. Wenn ich Musik mache, versuche ich diesen Spirit anzuzapfen. So ist hier eben der Vibe.«

Wie The Gaslamp Killer nutzt auch Jeremiah Jae diesen psychedelischen Vibe, um strikte Kategorisierungen zu

transzendieren. Er führt seine Musik in ein Traumreich, das aus purem Klang besteht. Als ursprünglich aus Chicago stammender Produzent und DJ zog Jae nach Los Angeles, um Teil der Brainfeeder-Posse zu werden. Sein Debütalbum basiert nun auf einer Traumlogik, die perfekt zu seiner neuen Umgebung passt.

Wie die besten psychedelischen Alben sollte man *Raw Money Raps* in seiner Gesamtheit hören, wie ein Konzeptalbum, das *en miniature* eine komplette Welt entstehen lässt.

Wenn aber *Sgt. Pepper's* ein letztendlich romantisches Bild der englischen Lebenswirklichkeit entwarf, fantasiert *Raw Money Raps* in grellem Tonfall über die Traumfabrik L.A. und erzählt von den dunklen Seiten ihrer aus Zelluloid bestehenden Verführung.

Das Album eröffnet mit dem Stück »Man (Revolution Pt. 1)« und landet gegen Ende bei »Guerrilla (Evolution Pt. 1)«. Der darin versteckte Gorilla-Wortwitz ist symptomatisch für das Album. Es geht Jeremiah Jae um das Tier in uns allen, um die anti-evolutionäre Seite, die nach Geld und Macht giert. »Als Kind habe ich kaum HipHop gehört, weil mir all der Bling-Bling-Scheiß überhaupt nichts gesagt hat«, erzählt Jae. »Ich bin erst darauf angesprungen, als ich Kanye West hörte. In *College Dropout* ging es um die Art von Dingen, mit denen ich auch etwas anfangen konnte. Zur Schule gehen, irgendwie über die Runden kommen, der ganz normale Alltag.«

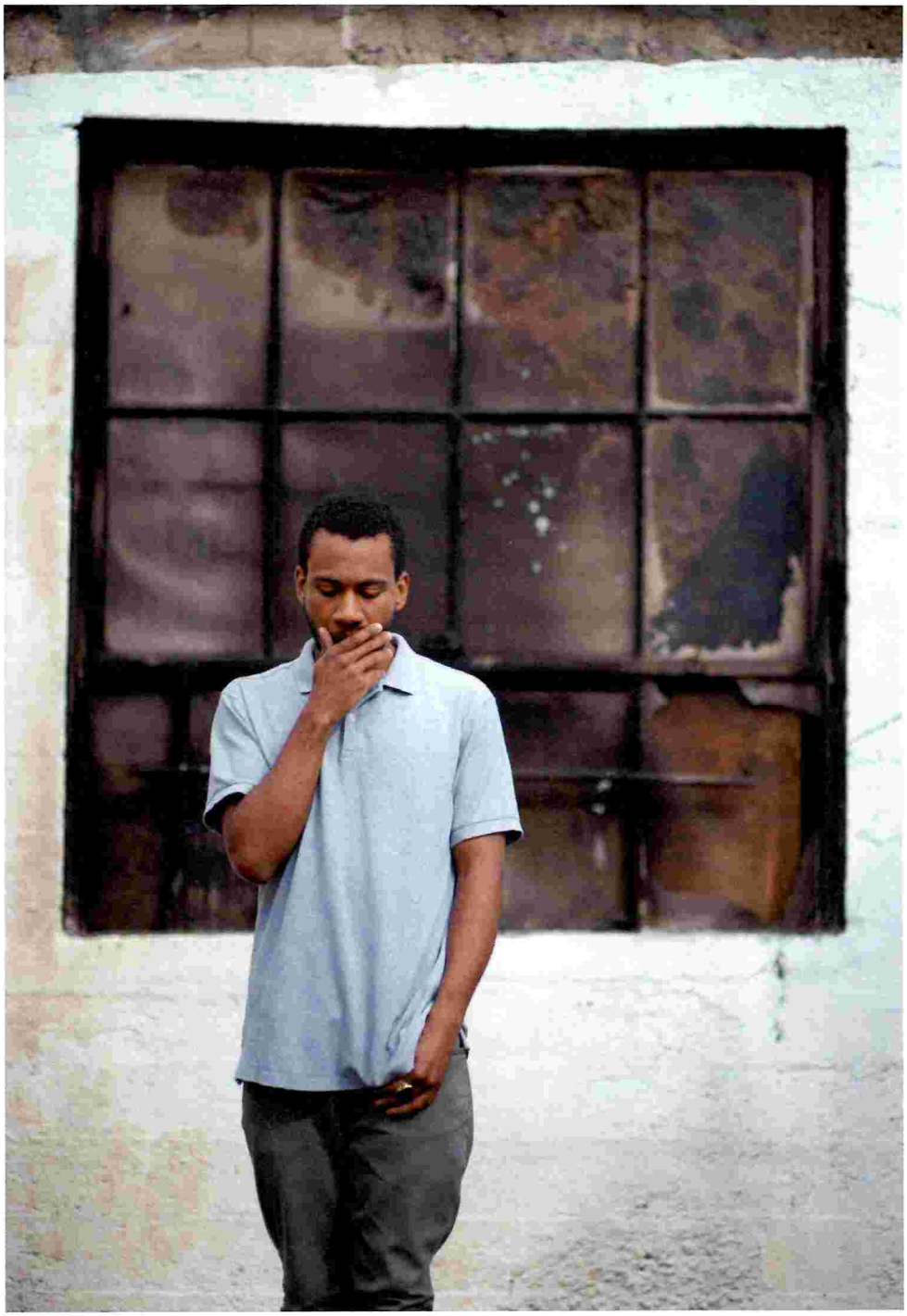
Wie The Gaslamp Killer wirkt auch Jeremiah Jae in gewisser Hinsicht post-ethnisch. Er bewegt sich sowohl auf musikalischer als auch auf persönlicher Ebene jenseits engstirniger Zuschreibungen. Um den Facettenreichtum seiner Erfahrungen wiederzugeben, bleibt er sich nicht bloß im »Keep it real!«-Sinne treu – Jae überführt seine Musik in das komplexe symbolische Reich des Surrealen. Etwa im Stück »Raw Money (Passage)«: Sein innerer Schweinehund streitet mit dem wachen Bewusstsein, nur um in einer Art Monty-Python-Sketch über Goldgier zu enden.

The Gaslamp Killer 2012 in Los Angeles
(c) Theo Jemison, theojemison.com

Wie die besten Surrealisten macht Jae die Tagwelt begreifbar, indem er sie in die Symbolsprache seiner Träume übersetzt.

Weitere Songs auf dem Album haben denselben Effekt, sie verbinden den Rhythmus der Straße mit den *rapid eye movements* eines Schamanen. Dabei ist ihnen Stimmung wichtiger als Story, die Stücke funktionieren weniger als Rap-Tunes, vielmehr wie Musique concrète. Die vor knapp hundert Jahren entstandene Spielart erforschte die neuen Möglichkeiten, die sich durch die Aufnahme von Klang ergaben. Plötzlich stand der Musik weit mehr offen als bloße Instrumentation. Vogelzwitschern, Feedback oder Fabriklärm konnten mit in die Kompositionen aufgenommen werden. Das Studio selbst wurde zum Instrument, das Orchester war nicht mehr das Maß aller Dinge.

Die Psychedelic-Rocker der ersten Stunde wussten das. Den Faden von Boulez, Stockhausen oder Varèse wieder aufnehmend, verließen sie die Bühne



Jeremiah Jae macht eine Pause

zugunsten von Orten wie den Abbey Road Studios. Die sonischen Texturen erschienen dort prinzipiell endlos, die Reise führte nicht mehr auf den Tanzboden, sondern ins Zentrum der Psyche. Wie so oft sorgten die Beatles für die entscheidende Offenbarung, sie machten Klangmanipulation zum Schlagwort und Experimentierfreude zu ihrem Lebensinhalt. Eine Aufnahme rückwärts abspielen? Klar doch! Das Band zerschnipseln und durch die Luft schleudern? Warum nicht? Die Stimme durch einen Leslie-Lautsprecher schicken? Jawohl! Bei der großen Spiegelkugellotterie schien alles erlaubt, und als die Beatles auf diesem Weg immer weiter voranprescht-ten – analog zu Ken Kesey, der mit den Merry Pranksters in seinem »Furthur«-Bus quer durch Amerika zog –, folgte ihnen auch das Publikum. Zumindest bis zu einem bestimmten Punkt.

Mit »Revolution 9« zettelten die Beatles endlich eine Revolution an, die nicht mehr massenkompatibel war: ein Stück Musique concrète im besten Sinn, ohne wirkliche Melodie, ohne Rhythmus oder Instrumente, bestehend nur aus einer Serie vorgefundener Klänge, lose zusammengehalten vom Leitmotiv einer Mellotron-Schleife und den endlos wiederholten Worten »number nine«. Noch schlimmer: Das war kein »Spaß« mehr wie noch bei den jungen Pilzköpfen. Damit hat »Revolution 9« den sprichwörtlichen Kesey-Bus bis weit hinter die letzte Haltestelle manövriert, zu der die meisten Fans noch mitfahren wollten.

Wird es The Gaslamp Killer und Jeremiah Jae ähnlich ergehen? Werden sie einen großen Teil der Hörerschaft mit ihren Experimenten in Klang und Identität überfordert hinter sich lassen? Hoffentlich nicht. Zwischen den konventionelleren Beats und Lyrics findet sich auf den Alben der beiden das Beste, was experimenteller HipHop derzeit zu bieten hat. Ob man das nun »psychedelisch« oder schlicht »unkonventionell« nennt – das Entscheidende ist, diese Musik zu erleben. Oder besser: Das Entscheidende ist, »experienced« zu sein, wie Jimi Hendrix einst sagte. Für The Gaslamp Killer und Jeremiah Jae gilt auf jeden Fall: Acid Test bestanden.

*

The Gaslamp Killer
Breakthrough

Jeremiah Jae
Raw Money Raps

beide
Brainfeeder / Ninja Tune / Rough Trade

Medienwelten
von Johnny Haeusler

Sounding antisocial

Illustration — Daavid Mörtl

14 Jahre nach Napster ist das Netz voll mit legalen Musikangeboten. Hochwertige Streaming-Dienste und dergleichen erleichtern die Suche nach persönlichen *Faves*. Die meisten dieser Portale machen sich das System von Social-Media-Angeboten wie Facebook zueigen und sind mit selbigen verlinkt: Ständig kann, muss und soll überall alles empfohlen, weitergeleitet und bewertet werden. Aber will man das als User auch so haben? Johnny Haeusler ist sich nicht sicher.

Ich hab's probiert, wirklich. Ich habe mir viel Zeit gelassen und Mühe gegeben, habe zahllose Test-Accounts angelegt, Beta-Einladungen angenommen und natürlich selbst welche verschickt. Allen meinen Twitter-Followern habe ich Bescheid gegeben und diversen Apps Zugriff auf mein Facebook-Konto gewährt, habe Widgets in meine eigene Website eingebunden und die App runtergeladen. Aber es hilft nichts: Dieser ganze Social-Music-Listening-Recommendation-Kram funktioniert bei mir nicht.

Ich stöbere in den Stichworten von last.fm, entscheide mich aus einer irrwitzigen Laune heraus für »Britpop« und lande in einem Meer von russischen Songwritern, deren Produktionen zwischen Polka-Rhythmik und perfekter Oasis-Kopie mich daran erinnern, dass Kunst nicht von Können kommt. Ich schlendere durch den heißen Scheiß bei Hypemachine, schaue bei jedem Song auf die Menge der vergebenen Herzchen (mittendrin tauchen Camper van Beethoven auf, zwei Herzchen), erkenne angesichts der briefmarkengroßen »Cover«, dass ich nichts erkenne, und stelle fest, dass die eine Hälfte der Songs mit einem Disko-Beat beginnt, der mich nach zwei Minuten langweilt, und die andere nach rund 70 Sekunden sanftester Geräuschkulisse die erste jammernde Zeile des gekränkt wirkenden Sängers erreicht, dem ich über den Kopf streicheln, aber nicht zuhören mag.

Nach einem Dutzend Vorhör-Klicks weiß ich nicht mehr, welche Musik ich eigentlich mag. Ich weiß nicht einmal mehr, ob ich Musik überhaupt mag.

Ich erstelle eine Playlist auf Spotify, Mixtape-Gefühl kommt auf, ich finde aber die Hälfte der Songs nicht, die ich gerne in der Liste hätte. Noch während ich nach Alternativen suche, werden meine Facebook-Freunde darüber informiert, dass ich Tina Turner gut finde, aber das war ein Versehen, verdammt! Ich meinte Frank! Frank Turner!

Ich habe sein Album *England Keep My Bones* bei iTunes gekauft und danach brav »Gefällt mir« geklickt – genau deswegen habe ich es nämlich gekauft. Wenn auch Apple *social* sein möchte: Sei's drum, ich mach alles mit. Irgendjemand, Anton heißt er, hat dann auch auf »Gefällt mir« bei Turners Album geklickt und ich fühlte mich schlecht, weil es mich so gar nicht interessiert, ob Anton die Platte auch mag. Ich will fair sein und *social*, ich will nachschauen, was Anton noch so alles gefällt, aber Antons Profil ist privat und ich habe keine Lust, ihn zu bitten, mich doch wissen zu lassen, was er für Musik gekauft hat. Stattdessen shoppe ich ein ganz furchtbares Lied von Udo Jürgens, nur um zu sehen, wem so was gefällt. Anton jedenfalls nicht. Mein soziales Musik-Standing ist vermutlich dahin.

Ich bin etwas verzweifelt. Ich sorge mich darum, tolle Bands zu verpassen, raus zu sein, nichts mehr mitzubekommen.

Ich rufe einen Kumpel an, einen DJ. Er empfiehlt mir O.V. Wright zur Entspannung und garantiert: »Kein Eintrag in der deutschen Wikipedia.« Das gefällt mir.

*

Klaus-Michael Bogdal & Hans Richard Brittnacher

Text — Thomas Hübener

Geliebt und gehasst, verfolgt und verklärt, verabscheut und bewundert – hierzulande werden Sinti und Roma diskriminiert, für Osteuropa gilt gar: Der Name ist Pogrom. Zugleich aber blüht nach wie vor eine zur Verkitschung neigende, erotisch aufgeladene und sehnsuchtsgespeiste Romantisierung der »Zigeuner«. Vor Kurzem sind zwei spannende Bücher zu »Zigeuner«-Bildern in Kunst und Literatur erschienen. Sie helfen bei der Entwirrung des jahrhundertealten Knäuels aus Faszination und Abscheu.

Illustration von René Vincent für ein Gitanes-Werbeplakat

Die Erschaffung des Zigeuners

Zu Beginn seines ungeheuer materialreichen Buches *Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung* (2011) unternimmt der Bielefelder Literaturwissenschaftler Klaus-Michael Bogdal ein makabres Gedankenexperiment. Anlass sind die fremdenfeindlichen Pogrome, die Hunderte Rechtsextreme im August 1992 unter dem Applaus eines zuschauenden 3.000-köpfigen gesunden Volksempfindens in Rostock-Lichtenhagen an Asylbewerbern verübten, darunter auch 400 rumänische Sinti und Roma. Auslöser ist der O-Ton einer an den Brandanschlägen beteiligten Schülerin, das Verbrennen von Sinti und Roma habe sie im Gegensatz zum Tod von Vietnamesen »nicht gestört«. Ist es vorstellbar, fragt sich Bogdal angesichts der damaligen Nachfrage nach Flamenco-Tanzkursen und der Popularität der Band Gipsy Kings, dass »deren muntere Lieder, ohne dass dies den Beteiligten aufgefallen wäre, auf den Grillfesten am Rande der Menschenjagd in Lichtenhagen zur Anfeuerung und Steigerung der Stimmung hätten dienen können?« Auch der Berliner Literaturwissenschaftler Hans Richard Brittnacher geht in seiner Studie *Leben auf der Grenze. Klischee und Faszination des Zigeunerbildes in Literatur und Kunst* (2012) dem ambivalenten Verhältnis zu Sinti und Roma nach, das sich zwischen »schamloser Idealisierung« und »brutaler Denunziation« bewegt.

Sowohl die Idealisierung als auch die Herabsetzung verdinglichen die »Zigeuner«-Figur. Von »Zigeunern« soll im Folgenden die Rede sein, wenn es um die erfundenen literarisch-künstlerischen Artefakte geht – und nur um diese geht es den beiden Büchern –, von »Sinti und Roma« dagegen, wenn die hinter den Projektionen der Mehrheitsgesellschaft kaum fassbaren wirklichen Menschen gemeint sind. Die ästhetischen Stereotype über die Fremden mögen mit unterschiedlichen wertenden Vorzeichen versehen sein, in der überwältigenden Mehrzahl der Fälle aber werden sie als bloße Staffage und nicht als Träger einer längeren Handlung eingesetzt. Dabei ist die Zigeuner-Imago wahlweise Projektionsfläche für Ängste, Aggressionen und Sehnsüchte. Mal, schreibt Brittnacher,

»kommen die Zigeuner aus dem Nichts, lesen aus dem Kaffeesatz, stehlen die Wäsche von der Leine und die Hühner aus dem Stall und sind anderentags verschwunden.

In manchen Texten allerdings macht sich eine Feindseligkeit Luft, die in den dunkelhäutigen Fremden Satansjünger, Kinderdiebe, Kannibalen oder Spione zu erkennen glaubt und sich mit ihrer Vertreibung nicht zufriedengeben will. Wieder andere Texte schwärmen vom Zauber, den die Fremden mit sich bringen, von Tanzbären, von Leidenschaft und Geheimnis, von bunten Röcken, Lagerfeuer und bloßer Haut.«

Eine eigene Stimme haben die von oralen Traditionen zehrenden Sinti und Roma, Manouches und Kalderasch selten. Gerade die fehlende Schrifttradition macht die aus Indien stammenden Immigranten so geeignet für unterschiedlichste Zuschreibungen. Und so spiegelt sich in den Erzählungen über sie eher der Erzählende als der Gegenstand seiner Erzählung. Nicht immer sind es in Aggression kippende Ängste gegenüber dem bedrohlichen Anderen, die sich in der kunstästhetischen Denunziation der Nomaden ausdrücken und die Gemeinschaft der Sesshaften durch Ausgrenzung der Fahrenden nach innen stabilisieren.

Manchmal sind diese ziganischen Figurationen der Differenz auch Medium zivilisationsskeptischer Erlösungshoffnungen. »Die in der Literatur und den Künsten kolportierten Bilder von blitzenden Zähnen und blinkenden Messern im flackernden Licht der Lagerfeuer und vom ausgelassenen Tanz mit bloßen Füßen liefern auch Bausteine zu einem Diskurs der Alterität, der sich nicht in Diskriminierung erschöpft«, notiert Brittnacher. Vor allem in der Epoche der deutschen Romantik ist der Zigeuner – beispielweise in den Werken Clemens Brentanos und Achim von Arnims – als Bruder des Rousseau'schen *Edlen Wilden* Träger naturpoetischer Entgrenzungssehnsüchte vonseiten eines Bürgertums, das von Ungenügen gegenüber den weitreichenden Weltentzauberungen aufklärerischer

Abbildung eines Zigeuners aus dem Buch *Leben auf der Grenze*

Vernunft erfüllt ist. Der Zigeuner ist das Andere der bürgerlichen Ratio, die Chiffre des vom Industrialisierungsprozess bedrohten Wunderbaren und Poetischen, ein gestriges Stück authentischer Natur, das ins Jetzt ragt und bewahrt werden muss. Die im Zuge des Zivilisationsprozesses stumpf gewordenen Sinne sind bei den nomadischen Zigeunern, die nie an diesem Prozess teilhatten, noch intakt. Anders als der entfremdete Bürger kann der Zigeuner der Natur ihre Geheimnisse ablauschen. So können in Jo Mihalys – allerdings ein Jahrhundert nach Ende der deutschen Romantik veröffentlichtem – ziganophilem Roman *Hüter des Bruders* (1942) selbst 70-jährige Greise »dem Nagen der Käfer und Raupen« sowie »dem Schleifen der Schneckenleiber über Sand« lauschen.

In Deutschland grassiert bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts die Zigeunerromantik, und jene von Armut bedrohten Dichter mit unregelmäßigen Einkünften, die sich mit dem freien oder scheinbar freien Vagantenleben der Fahrenden identifizieren, nennen sich – nach den aus Böhmen kommenden Zigeunern, die das Hemd offen tragen – *Bohemiens*. Es gibt also nicht nur Negativstereotypisierungen, sondern auch Idealisierungsklischees. Gegen die Psychoanalytikerin Julia Kristeva, die im Fremden vor allem das unheimlich und dämonisch gewordene verdrängte Eigene erblickt, insistiert Brittnacher auf dem utopischen Potenzial zigeunerromantischer Sehnsüchte: »Gewiss verraten die Bilder von feurigen Zigeunern [...] zu guter Letzt mehr über die Mechanismen der Sehnsuchtsproduktion der frustrierten Sesshaften. Dennoch sind die von ihnen imaginierten Bilder der Fremdheit nicht notwendig nur Ausdruck abgespaltener, als dämonisch diffamierter Anteile des eigenen Selbst, sondern durchaus auch prachtvolle Inszenierungen der Wunschwelt eines modernen Bewusstseins, das gute Gründe hat, seine emotionale Verödung zu befürchten.«

Am hinterhältigsten ist sicher jene psychologische Konstellation, in der sich der Hass auf die Fremden aus der Sehnsucht nach ihnen speist.

Man hasst die den nomadisierenden Zigeunern unterstellte Freiheit, ihre erotische Transgressivität und Naturvertrautheit, weil sie beständige Erinnerung an die nicht verwirklichten Möglichkeiten des eigenen Lebens sind und einem stets den hohen Preis des Zivilisiertseins aufzeigen. Weil der Zigeuner als Phantasma schmerzhaft daran erinnert, was alles ausgeschlossen werden muss, um ein Bürger zu sein, muss er selbst ausgeschlossen werden. Klaus-Michael Bogdal betrachtet die Ausgrenzung der Zigeuner als Produkt der Formierung des modernen, dynamischen Europa. Sie sind bei ihrer Ankunft vor 600 Jahren »Strandgut aus einer vergangenen Zeit am Ufer der Moderne«, die »Kehrseite der Selbsterschaffung des europäischen Kultursubjekts, das sich als Träger weltzivilisatorischen Fortschritts versteht.« Zugleich sei die Erfindung der Zigeuner durch das moderne Europa »die radikale Reinigung des Selbstbildes von dem, was es vermeintlich bedroht.« In jedem Fall sind sie das ausgeschlossene Andere, ob es nun verabscheut, begehrt oder deswegen verabscheut wird, *weil* es begehrt wird.

Eine meist – aber nicht ausschließlich – männliche literarische Fantasie lädt das Bild der Zigeunerin erotisch auf. Angstlust dürfte dabei eine Rolle spielen. Oft eignet ihr etwas Chthonisch-Erdmutterhaftes und damit immer auch Männerängstigendes. Das ist der Fall bei der hageren Wrbitza mit dem kohlschwarzen Haar und den feurigen Augen aus Jo Mihalys bereits erwähnter Prosaballade, die sich zur Geburt eines ihrer vielen Kinder unter einen Strauch schleppt, die Nabelschnur durchbeißt und das Neugeborene mit der Zunge von Fruchtwasser, Käseschmiere und Blut rein leckt. Solche Figuren des Geheimnisvoll-Anderen sind Verheißung von Selbstverlust und vorzivilisatorischer Wollust – und müssen als faszinierend-verlockende Einladung zum Untergang des Ich und Gefährdung der bürgerlichen Ordnung gebannt werden.

Das Phantasma von der faszinierend-bedrohlichen Zigeunerin folgt der bekannten inquisitorischen Hexendialektik: Dass sich in Anbetracht der hübschen gefesselten Frauen etwas unterm Beinkleid des Inquisitors regt, wird nachgerade zum Beweis der Hexenhaftigkeit der Hexe, deren gefährliche Zauberkraft sogar bis unter die Gürtellinie des Klerus reicht. Analog dazu wird der Verlust männlicher Subjektautonomie bei der Begegnung mit der schönen Zigeunerin nicht etwa mangelnder Selbstdisziplin, sondern der unhintergehbaren Naturgewalt des ewig gen Abgrund lockenden und des Bundes mit übersinnlichen Mächten verdächtigen Weibes zugeschrieben. Das ist der Fall bei Georges Bizets mythenbildender Oper *Carmen* (1875), deren namengebende zigeunerische Hauptfigur als verderbenbringende *Femme fatale* in Erscheinung tritt, gegen die jeder Widerstand seitens des heillos in eine ausweglose *Amour fou* mit ihr verstrickten männlichen Gegenparts Don José zwecklos ist. Hier spricht sich ein männliches Begehren aus, das sich selbst nicht über den Weg traut und sich daher sicherheitshalber zum Opfer quasi-mythischer weiblicher Urgewalten stilisiert. Hat man sich dergestalt erfolgreich passiviert und von der Verantwortung dispensiert, kann man der eigenen Lust umso ungenierter folgen.

In Prosper Mérimées Novelle *Carmen* (1845), die Bizets Oper zugrunde liegt, lässt sich die durchaus repräsentative ambivalente Gefühlslage von Faszination und Abscheu, welche die Zigeunerin mit den »Raubtieraugen«, dem »sehr kurzen roten Rock« und den »weißen, arg zerrissenen Seidenstrümpfen« auslöst, in nuce studieren: »Die Augen standen etwas schief, waren aber herrlich geschnitten. Die Lippen waren etwas zu voll, aber schön gezeichnet [...]. Ihre Haare, vielleicht ein wenig grob, erglühten in tiefem Schwarz, durchschimmert von den blauen Reflexen des Rabengefieders.« Das hier noch zusätzlich durch das Bild vom Raben animalisierte schwarze Haar ist typisches Signum der verderbenbringenden Frau, während die *Femmes fragiles* als Typus der verfolgten Unschuld klassischerweise blond sind. Zusammenfassend stellt der Erzähler fest, »dass jedem ihrer Mängel ein Vorzug gegenüberstand, der durch den Kontrast

Illustration von Hervé Morvan für ein Gitanes-Werbeplakat,
(c) Süddeutsche Zeitung

vielleicht um so stärker wirkte.« Die Faszination an diesem stets tanzenden und singenden »Teufelsmädchen«, diesem »Dämon«, dieser »Kreatur« besteht also nicht trotz der Mängel, sondern wird durch diese gesteigert. Die schwarze Romantik des 19. Jahrhunderts war geradezu vernarrt in solche Figuren getrübter Schönheit, in denen die Anzeichen von Leid, Deformation und drohendem Verfall als zusätzliches erotisches Stimulans fungierten – vor allem das lyrische Werk Baudelaires ist bevölkert von schönen Schielenden, bezaubernden Bettlerinnen und bestrickenden Frauen im Herbst ihrer Jahre.

Die schwüle Erotik des Pittoresk-Exotischen ist dabei nicht aufs weibliche Geschlecht beschränkt. Der wilden Zigeunerbraut mit den feurigen Augen steht die raue Schönheit von Herzensbrechern und Teufelsgeigern mit markanten bronzenen Gesichtszügen zur Seite. So wird die keusche Lehrersgattin aus Mihalys Roman von bis dato ungekanntem libidinösen Strömen erfasst, als der Anführer einer Zigeunersippe des Nachts durchnässt bei ihr Unterschlupf sucht. Zum zuckenden Bündel Triebhaftigkeit verwandelt, muss sie zur Kenntnis nehmen, dass sich schriftkulturelle Verfeinerung und die eigene Lust am Roh-Nichtliteralen keinesfalls ausschließen:

»Was geschieht mir denn … dachte sie, ganz und gar im Bann ihres Gefühls, ich bin von einem Wilden verzaubert, dem die Grammatik höchstwahrscheinlich ein Buch mit sieben Siegeln ist.«

Doch solange er die Grammatik weiblicher Lust beherrscht, interessieren skripturale Fertigkeiten wenig. So gut gemeint der Paternalismus dieses zigeunerfreundlichen Textes auch ist, macht er stellvertretend für viele andere Werke von »Zigeunerverstehern« – unter ihnen der Berufsmahner Günter Grass und der serbische Regisseur und Experte für die Poesie der Zerschlissenheit Emir Kusturica – eines deutlich: Philoziganismus ist nur der Sonntagsanzug des Antiziganismus.

*

Klaus-Michael Bogdal
Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung
592 Seiten, Suhrkamp

*

Hans Richard Brittnacher
Leben auf der Grenze. Klischee und Faszination des Zigeunerbildes in Literatur und Kunst
394 Seiten, Wallstein

CHARLES BURNS
Zwischen den Schnitten ein Raum

Text — Arno Raffeiner

Charles Burns erzählt Geschichten vom Außenseiter, der in uns allen steckt. Er zeigt eine Welt, in der hinter jeder Alltäglichkeit ein Abgrund lauert. Mit seinem ebenso unverkennbaren wie unheimlichen Strich wurde der US-Comicautor zu einem der genauesten Chronisten jener mysteriösen Lebensphase, die man Jugend nennt.

Plötzlich ist da ein Loch in der Schlafzimmerwand. Dahinter ein Kanalsystem, finstere Grotten. Vorbei an einem regelrechten Strom aus Abwassern wird man unsanft in eine Parallelwelt mit Echsenmenschen und Madenfressern gestoßen. Oder man bekommt es mit auseinander klaffenden Leibern von Fröschen und Frauen zu tun, mit an ungeahnten Stellen aufbrechenden Körperöffnungen, aus denen sich ein Röcheln erhebt, unheimlich und unkontrollierbar. Erst nach und nach sind einzelne Worte zu vernehmen, und sie klingen, als würde man dem Unterbewussten beim laut Denken zuhören.

Trifft man den Künstler, der in seiner Bildwelt solche und ähnliche Szenarien erschafft, ist man fast ein wenig enttäuscht darüber, wie klar und kontrolliert er spricht. Er leide durchaus nicht an besonders schlimmen Albträumen, sagt Charles Burns, er würde bloß mehr auf die fantastischen Impulse in seinem Hirn achten als andere. Diese Aufmerksamkeit hat ihn zu einem der genauesten Chronisten jener Verwandlungsprozesse gemacht, die uns alle so gut wie täglich betreffen. Burns' in Comic-Panels erzählte Geschichten handeln immer wieder vom Heranwachsen, von Erfahrungen mit Drogen und anderen Stimulanzien, von seelischer Überreizung, von Verliebtheit und Sex. Also vom ganz normalen Alltag zwischen der ersten Dosis Citalopram am Morgen und dem letzten Date mit der flüchtigen Bekanntschaft am Abend.

»Vieles in meinem Werk hat mit der Idee einer Fassade, einer Oberfläche zu tun und dem, was dahinter liegt. Von außen sehen die Dinge normal aus – so wie ich etwa normal aussehe –, aber sie bergen eine Innenwelt, die tiefer und dunkler ist«, erklärt Burns mit verschmitztem Blick hinter spiegelnden Brillengläsern. Immerhin, soviel Koketterie mit dem Irrsinn hinter seinem distinguierten Äußeren erlaubt er sich. Burns wurde 1955 in Washington D.C. geboren und lebt heute in Philadelphia. In seiner Kindheit zog seine Familie ständig um, Burns lebte in verschiedensten Orten verstreut über die gesamten USA und musste sich immer wieder auf neue Gegebenheiten einstellen. Man bekommt eine Ahnung von den damit verbundenen Anstrengungen, aber auch von den dadurch ermöglichten schaurig-schönen Lektionen, wenn man seine Comics liest. Die Überlagerung diverser Realitätsebenen und Bewusstseinszustände wirkt bei Burns verwirrend einleuchtend. Er betreibt das Hin- und Her-Zappen zwischen Traum, Erinnerung, den Effekten von Psychopharmaka und drogeninduzierten Visionen, das wir der Bequemlichkeit halber Normalität nennen, mit einer Meisterschaft, die in dieser Form letztendlich unserer Wahrnehmung der Welt näher ist, als es jeder Naturalismus vermöchte. Eben weil sich – wie in den aufklaffenden Froschleibern in seinen

Comics – auch zwischen den harten Schnitten der Montage ein Raum für die persönliche Einbildungskraft öffnet.

Die ungesagten, nicht gezeigten Dinge erzählen jedem Leser seine eigene Geschichte.

Damit spielt Burns die Besonderheiten seines Mediums auf grandiose Weise aus. Seine Comics sind visuell überwältigend, aber nicht so linear und vor allem in ästhetischer Hinsicht nicht so deterministisch wie ein Film, dafür wirkt das Zusammenspiel aus Beschreibung und Imagination so fantasieanregend wie bei guter Belletristik.

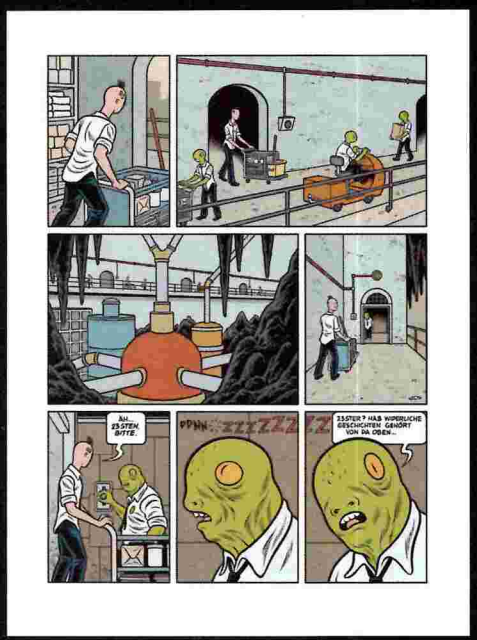
Erste Bekanntheit erlangte Burns in den 80er-Jahren mit Veröffentlichungen im *Raw*-Magazin von Art Spiegelman. Der wiederum führte etwas später mit seiner gezeichneten Holocaust-Chronik *Maus* einem breiten Publikum vor, was Comics erzählerisch leisten können. Spiegelman wird im September 2012 als erster Comicautor mit dem Siegfried-Unseld-Preis, einem der am höchsten dotierten deutschen Literaturpreise, ausgezeichnet. Kurz zuvor geht im Musée d'Art moderne in Paris eine große Retrospektive von Robert Crumb zu Ende, der dominierenden Figur der alternativen US-Comicszene in den 60ern und 70ern. Derweil wurde Alison Bechdels autobiografischer Comic *Fun Home* bereits vor sechs Jahren vom US-Magazin *Time* zum besten Buch des Jahres gekürt – und nicht etwa zum besten Comicbuch. Man zeigt sich also ziemlich bemüht, zumindest die großen Namen der sequenziellen Kunst hochkulturell zu hofieren. Längst werden auch im deutschsprachigen Raum Sprechblasenerzählungen als anspruchsvolle grafisch-literarische Werke wahrgenommen, wenn dabei auch mit respektvollem Abstand, quasi in Form eines positiven Euphemismus, von »Graphic Novels« die Rede ist und nicht von Comics. Charles Burns profitiert nicht nur von der zunehmenden Akzeptanz des Mediums, er trug im Laufe der letzten Jahrzehnte auch entscheidend selbst dazu bei. Und zufällig ist Verwandlung auch eines seiner zentralen Motive.

Seine prägendsten Jahre verbrachte Burns nach der nomadischen Kindheit in Seattle, Washington. Es war eine Jugend in den 70ern, zwischen Wald und Ozean, auf der Suche nach dem nächsten Rausch und dem eigenen Platz in der Welt. Mit *Black Hole*, von 1995 bis 2004 in zwölf Bänden erschienen, gelang Burns das Kunststück, diese Zeit und ihre Atmosphäre – natürlich vor typisch unheimlicher Kulisse – derart prägnant einzufangen, dass der Comic zugleich zur Stellvertretererzählung für eine Jugend im Westen generell wurde, egal in welchem Jahrzehnt, egal in welchem Suburbia.

Die *Black-Hole*-Metapher ist genial banal: Jugend als Krankheit. Die Geschichte einer Gruppe von Teenagern, die an einem rätselhaften Virus erkranken und sich ihre eigene Außenseiterwelt aufbauen, ist ein *Coming-of-age*-Meisterwerk, dominiert von pechschwarzen Visionen. Burns' extrem klarer Strich tritt in angsteinflößender Perfektion auf. Es scheint, als müssten die Schwarz-Weiß-Bilder derart kontrastreich sein, um die ineinander schwimmenden Realitätsebenen umso verwirrender und eindringlicher wirken zu lassen. In seiner neuen Trilogie setzt Burns ein wenig später an – Protagonist Doug ist Anfang 20 und sucht nach dem Tod seines Vaters mit künstlerischen Ambitionen nach neuem Halt –, und er setzt diesmal auf kräftige Farben. Nach *X* (Originaltitel: *X'ed Out*) ist soeben der zweite Band *Die Kolonie* (*The Hive*) erschienen, und zwar in der deutschen Übersetzung knapp ein halbes Jahr vor dem englischen Original. Die beiden bisherigen Bände beziehen sich auf William S. Burroughs, referenzieren Lucas Samaras und Louise Bourgeois, setzen aber vor allem Hergés *Tim und Struppi* ein eigentümliches Denkmal. Struppi mutiert dabei zu einer schwarzen Katze mit durchdringenden, giftgrünen Augen und hört auf den Namen Inky: Die Tusche selbst erwacht zu neuem Leben. »Als ich sie mir ansehe, geraten die Bilder ins Schwimmen … sie entwickeln ein Eigenleben. Und ich kann nichts dagegen tun«, heißt es in *Die Kolonie*.

Beim Lesen von Burns' Werken ergeht es einem genauso. Die Bilder erzeugen unweigerlich ein Schaudern, wie man es von guten Gruselgeschichten und -filmen kennt: je subtiler die Andeutung, desto mehr Gänsehaut. Burns sieht das genauso, betont aber, dass er sich nicht als Horrorautor versteht. »Es gibt da eine gewisse Anziehungskraft zur dunkleren Seite der Menschheit«, sagt er. »Aber lassen Sie es mich so sagen: Ich erzähle nicht von Dingen, mit denen ich nicht vertraut bin. Alles, was ich darstelle, war – wohl oder übel – Teil meines Lebens.«

Man ertappt sich beim Zuhören dabei, wie man Charles Burns immer wieder auf die Unterlippe starrt, auf die Stelle, wo seine leicht schiefen Zähne beim Sprechen gegen das Fleisch zu scheuern scheinen. Und man wartet darauf, dass die klitzekleine Verwachsung dort jeden Moment aufbricht.



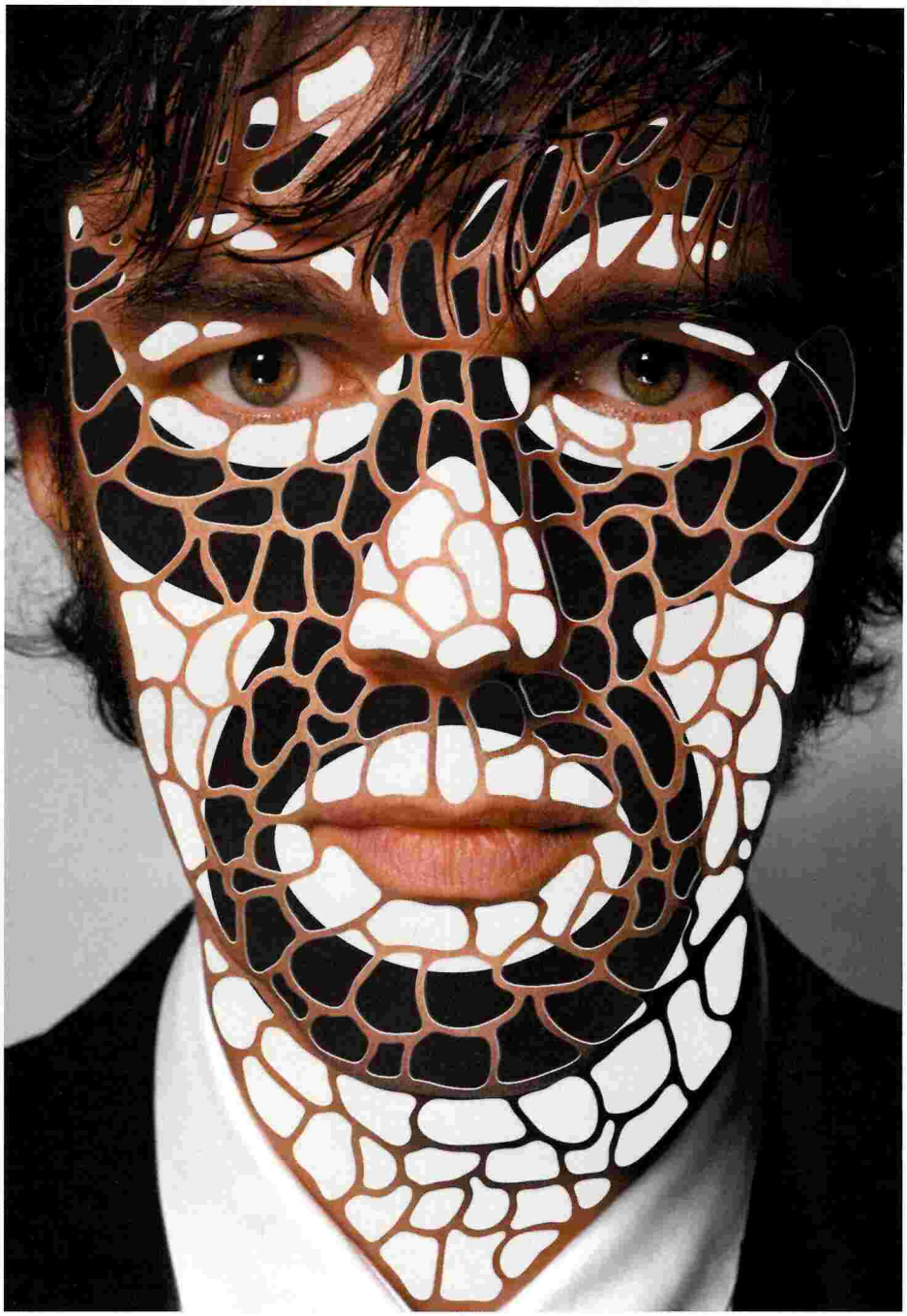
*

Charles Burns
Die Kolonie
56 Seiten, Reprodukt

The Great Mistake

Scheitern mit Stil — N°1:

Stefan Sagmeister



Stefan Sagmeister — *Things I have learned so far.*
Das Buch gibt es mit acht verschiedenen Titelvarianten; hier das Motiv *Monkey.*

Text — Andreas Wesle
Bilder — Sagmeister & Walsh

Anfang der weitergeleiteten E-Mail:
From: Stefan Sagmeister <****(at)**********.com>**
To: Andreas Wesle <**(at)**********.de>**
Subject: The Failure-Series

Betreff: Re: Question for a Design-Series

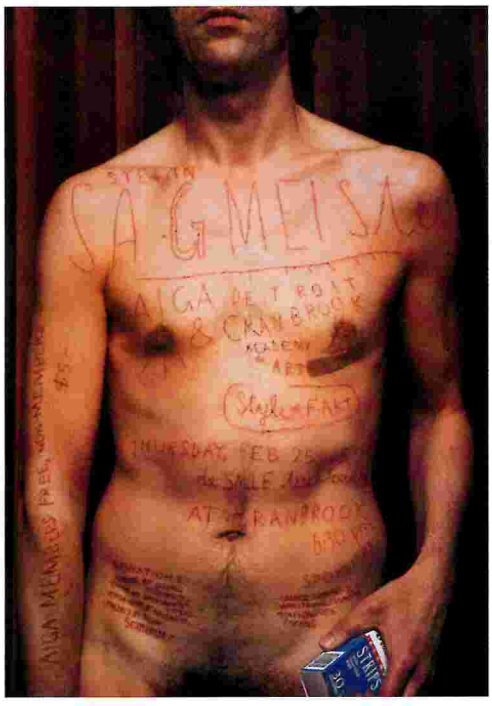
Sure, Andreas. As soon as you have a possibility and a plan, I can send you a terrible example ...

100 greetings from wonderful Indonesia,

Stefan

Der Grafikdesigner Stefan Sagmeister zählt zu den bekanntesten und meist beachteten Figuren im Bereich der visuellen Kommunikation der letzten 20 Jahre. Er gestaltete Alben für Lou Reed, die Rolling Stones, David Byrne oder Pat Metheny, war für seine Musik-Cover-Gestaltung sechsmal für den Grammy nominiert und gewann ihn zweimal. Noch bekannter aber ist der gebürtige Österreicher wohl durch seine Selbstinszenierungen – dafür, seinen Körper als Teil des Mediums zu benutzen, sich selbst als Träger der Botschaft einzusetzen.

Mit der *Vorarlberger Architektur* hat eine Gegend also nicht nur die Design-Disziplin des Bauens bereichert, in der sich Beton und Holz ganz eigen und wundervoll in kubistischer Liaison wiederfinden, auch das Grafikdesign steht seit den frühen 90ern unter dem Einfluss eines Sohnes dieser Gegend. Geboren 1962 in Bregenz am Bodensee, nach Stationen in Wien – wo Sagmeister an der Universität für angewandte Kunst studierte –, Tokyo – »wo ich richtig viel Geld verdient habe« – und in New York im Studio von Tibor Kalman, eröffnete er sein eigenes Grafikstudio: Sagmeister Inc. Zu diesem Anlass gestaltete er eine Bekanntgabe, auf der er nackt zu sehen ist: ein Vorher-Nachher-Bild. Eines zeigt als Bildunterschrift die bisherigen Stationen seines Schaffens, das andere die Mitteilung von der Eröffnung seines eigenen Studios. Auf diesem rechten Bild war – im Unterschied zum linken – sein Penis in etwa sechsfacher Größe abgebildet.



Poster für die AIGA-Vorträge in Cranbrook, Michigan, 1999

Sagmeister ist kein Grafikdesigner im klassischen Sinne, sondern eher Produktgestalter und Szenograf, denn sein Ansatz geht immer über die reine Entwicklung grafischer Oberflächen hinaus: Material und vor allem Medienart und -form der zu gestaltenden Inhalte sind integraler Teil seiner Designlösungen. Auch als Liebhaber der Schweizer Typografie und in der Tradition der konstruktiven Gebrauchsgrafik stehend, kommt man bei Sagmeister nicht umhin eines festzustellen: Er ist unterhaltsam. Seine Gestaltung ruft oft die Resonanz des Titels eines seiner Bücher hervor: *Made You Look*. Vielleicht sollte man sein Œuvre daher dekonstruktive Gebrauchsgrafik nennen. Er entwickelt oft Collagen mit DIY-Typografie aus unterschiedlichsten Materialien und Cut-off-Objekten, assembliert in ungewöhnliche Raumszenarien oder auf menschliche Körper. Beispielsweise gestaltete Sagmeister Plakate zu den *AIGA-Lecture-Series* (American Institute Of Graphic Arts), worauf sich kopflose Hühner (für die *Biennial Conference*) oder überdimensionierte Zungen (für die *Fresh Dialoge Talks Series*) wiederfinden. Seine Arbeiten sind sensationalistisch und sexuell aufgeladen – aber dadurch auch schonungslos und nicht selten humoristisch.

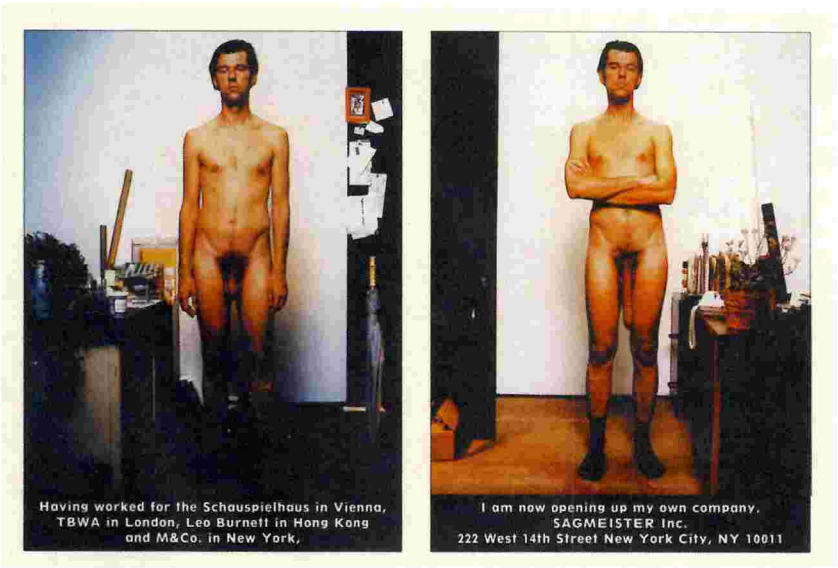
Die Eigeninszenierung ist ein stetes Stilmittel in Sagmeisters Arbeit. So ist zum Beispiel die Botschaft für eine Veranstaltung auf Anzüge gemalt, die er zusammen mit seinem Assistenten zur Schau stellt. Ein anderes Mal lässt er Plakattexte direkt in seine Haut ritzen und sich dann abfotografieren. Nach der Befindlichkeit während dieser Prozedur befragt, muss er lächeln: »Ab dem Datum tat es doch recht weh, aber wo wir schon mal so weit waren … Im Übrigen wollte ich mich hier nicht unbedingt zeigen, es hat sich nur kein anderer dazu bereit erklärt.« Sagmeister lässt einen als Vortragszuhörer (»My Year Without Clients«) auch daran teilhaben, dass er in seiner zehn Punkte umfassenden To-do-Liste Punkt fünf, »having sex with two women«, schon abgehakt hat. Genauso daran, wie er nach sieben Tagen freiwilligen Durcharbeitens mit nur einer Stunde Schlaf in der U-Bahn beginnt zu halluzinieren. Ein Grund für sein »Sabbatical«, das er alle sieben Jahre wiederholt, lässt sich in seiner Design-Monografie *Made You Look* aus dem Jahr 2000 finden. Auf einer dort abgebildeten Tagebuchnotiz ermahnt er sich: »Nimm keine üblen Projekte mehr an.« Und weiter: »Ich habe genug Mist in letzter Zeit gemacht. Ich muss mir nur etwas Zeit verschaffen, um Besseres zu machen – etwas Gutes.«

Neben allem Exhibitionismus: Anders als zum Beispiel. in Berlin, wo man die inhaltsleere Comment-Kultur (*Wasted Irgendwas Youth*) gesponsert von Nike sogar die Häuserfassaden zieren sieht, und die einem noch dazu eine Haltung in der Gestaltung vorgaukeln will, hat man bei Sagmeister das Gefühl, dass er die Menschen mit seiner Arbeit glücklich machen möchte. So gab es diesen charmanten Moment, als er sich eines guten Bekannten annahm, der sich als sein Gast in New York sorgte, ob ihn die Damenwelt dort wohl ignorieren werde. Sagmeister gestaltete Plakate mit dem Porträt des Besuchers und dem Satz »Dear Girls! Please be nice to Reini« und ließ sie in der Nachbarschaft aufhängen.

Zum 1. Juni 2012 fand nun eine Umbenennung seines Studios zu *Sagmeister & Walsh* statt. Das Sujet der ersten Bekanntgabe wurde zur Umstrukturierung wieder aufgegriffen: Das Bild zeigt dieses Mal ihn und seine neue Geschäftspartnerin, Jessica Walsh, nackt in deren Studio. Symbolisch für die neue gleichberechtigte Partnerschaft: Walsh steht auf einem Stapel Magazine, um mit dem fast zwei Meter großen Gestalter auch physisch auf Augenhöhe zu sein.

Es ist Ende Juli. Der Sommer in Berlin scheint so weit entfernt wie die Möglichkeit zu einem längeren Interview mit Stefan Sagmeister, denn der Gestalter steckt mitten in den Vorbereitungen für eine ausgedehnte Reise nach Vietnam und Laos. Trotzdem nimmt er sich die Zeit für spontane Antworten im Aufschlag-Return-Prinzip:

Sagmeister & Walsh, — Renaming, 2012



Sagmeister Inc. — Studio Opening, 1993.

* Es freut Stefan Sagmeister daher bestimmt, sich bestätigt zu wissen, denn das Cover der meist verkauften SPEX aller Zeiten zierte ein Hund.

Stefan Sagmeister, Sie sehen auf dem rechten Bild zufriedener aus als auf dem linken. Wie kam es zur Partnerschaft *Sagmeister & Walsh*?
Jessica arbeitet seit zwei Jahren in meinem Studio. Sie ist ein ungewöhnlicher und außerordentlich talentierter Mensch. Ich wollte zum einen sicherstellen, dass sie noch länger bei mir bleibt, und zum anderen auch eine neue Situation ausprobieren, in der sie sich mehr auf die Kundenprojekte konzentrieren kann und ich mich mehr auf die freien Projekte. Das funktioniert bisher sehr gut.

Hat es lange gedauert, sie davon zu überzeugen, sich für die Fotosession so zu zeigen oder war das ihr eigener Vorschlag?
Ich hatte ursprünglich vorgeschlagen, dass ich wieder nackt – als Zitat meiner Studio-Eröffnungskarte vor 19 Jahren – und sie im blauen Faltenrock abgebildet wird. Dies aber führte bei Ihr zu der Frage: »Warum muss ich die Konservative mimen und du darfst nackt sein?« Darum sind wir nun beide so zu sehen.

Beim ersten Band mit Ihren Arbeiten ist ein Hund auf dem Titel zu sehen. Und auf dem Rücken des Buchs befindet sich als Erklärung des Motivs folgendes Zitat: »If your image doesn't work – put a dog on it.«* Ist Gestaltung so einfach?
Das Zitat ist von Norman Rockwell. Bei ihm waren die Dinge wirklich einfach.

Peter Saville unterbrach einmal die an ihn gestellte Frage »Mr. Saville, is design …« mit der Antwort »No!« Würden Sie ihm zustimmen?
No.

Wenn wir von Design sprechen: Hat das Geschmacksbürgertum das Bildungsbürgertum ersetzt?
Nein.

Helvetica oder Times?
Da bevorzuge ich doch eher eine Handschrift.

Beda Achermann reist immer mit zwei Taschen – eine voll Gold, die andere mit Ideen. Was dürfte ihnen nicht abhanden kommen?
Aktuell: Die drei San-Disk-Karten mit den letzten Aufnahmen für *The Happy Film*, einen Dokumentarfilm über Glück, an dem wir derzeit arbeiten. Er setzt sich mit den diversen, von Psychologen empfohlenen Strategien zur Verbesserung des Wohlbefindens auseinander. Beispielsweise Meditation, Kognitive Verhaltenstherapie oder Psychopharmaka. Ich werde im Selbstversuch alle ausprobieren und von den Resultaten berichten. Die erste Version des Films erschien im Herbst 2011.

»An den Worten sollt ihr sie erkennen« – gilt das auch für die Typografie?
Ja, weil die Typografie oft Einfluss auf die Wörter hat.

Elfriede Jelinek, Helmut Qualtinger und Thomas Bernhard: Das Hadern und Klagen über ihre Heimat ist ein immer wiederkehrendes Thema österreichischer Künstler. Deswegen aber wegzuziehen, kam keinem dieser drei in den Sinn. Sie hingegen haben das Land verlassen.
Mit Stipendium. Nach dem Studium an der Universität für Angewandte Kunst in Wien hat es mich gleich für drei Jahre nach New York verschlagen. Und dort hat es mir

trotz Heimjahr in Wien (Zivildienst in Giesshuebl!) und zwei Jahren in Hongkong so gut gefallen, dass ich dort wieder hinwollte. New York gefällt mir immer noch ausgezeichnet, und ich muss daher weder über die neue noch die alte Heimat hadern und klagen.

Sind Sie konzeptuell so eine Art Anti-Bauhaus?
Das Bauhaus war Anfang des letzten Jahrhunderts unglaublich wichtig. Dass heute auf vielen Schulen trotz vollkommen veränderter Situation immer noch das Gleiche gelehrt wird, ist allerdings langweilig.

Wen würden Sie von diesen Dreien anrufen, wem eine SMS schicken und wen ignorieren: Lady Gaga, Helmut Berger, Terence Koh?
Terence anrufen, den anderen beiden eine SMS schicken.

Was hat zuletzt Ihre Aufmerksamkeit erregt?
Die nigelnagelneuen Gemälde von Jeff Koons gestern in der Schirn in Frankfurt. Da musste ich wirklich staunen!

Auf dem Wiener Zentralfriedhof liegen in der Musikerecke Franz Schubert, Franz von Suppé, Johannes Brahms, Johann Strauss (Sohn und Vater) und Robert Stolz wie eine Boygroup Seite an Seite zur letzten Ruhe gebettet. Neben wem wären Sie gerne beerdigt?
Neben meiner Mutter und meinem Vater.

Man sagt, nachts sind die Zweifel am größten. Sollte man also nicht einfach darauf verzichten, ins Bett zu gehen?
Anstatt zu grübeln, stelle ich mir häufig vor, dass ich in einem warmen Lastauto durch das eiskalte Alaska fahre. Das funktioniert immer und ist ein feiner Gedanke, weil es ja drinnen so richtig gemütlich ist.

Was war es für ein Moment, in dem Sie dachten: »Vielleicht wäre ich doch besser Gärtner geworden?«
Beim Gestalten eines CD-Covers für Aerosmith! (*Nine Lives*, Anm. d. A.)

Vor ein paar Jahren waren Sie sich noch nicht sicher, ob Design die Menschen glücklich machen kann, inzwischen sind Sie anderer Meinung. Wie kam es zu dieser Veränderung?
Weil ich es bei mir selbst und einigen anderen erlebt habe. Und durch den Kurs »Touch Someones Heart With Design«, in dem meine Studenten auf der School Of Visual Art in New York das immer wieder ganz gut unter Beweis stellen.

Verpackung des Computerspiels *Death Drome* für Viacom

Womit wir zum wichtigsten Punkt dieser Reihe kommen. Denn Design kann im Umkehrschluss auch unglücklich machen. Vor allem wenn es aus der eigenen Feder stammt. Gibt es in Ihrem Werk ein Beispiel für ein richtig missglücktes Design?
Aber ja! Design kann sehr unglücklich machen. Das berühmteste Beispiel ist wohl die schlechte Typografie auf dem Wahlzettel von Miami / Florida, die George W. Bush zum US-Präsidenten machte und uns zwei Kriege und die Wirtschaftskrise einbrachte. Meine eigenen Fehler hatten glücklicherweise bisher nicht so tragische Folgen. Die schlechteste Arbeit aus dem Studio Sagmeister war wohl die CD-ROM-Verpackung einer Computerspiel-Kollektion für die Firma Viacom. Damit sie im Regal auffallen, wurden die CD-ROMs raffiniert in Müslikartons doppelverpackt – etwa so wie früher CDs in überflüssige Kartonschachteln *(longboxes)* gesteckt wurden, um sie in ihrer Wertigkeit gleich einer Vinylplatte erscheinen zu lassen, die sie damals ersetzten. Trotz erster Bedenken nahm ich das Projekt an. Ich hasse irreführende Verpackungen! Und Computerspiele interessieren mich nicht, am allerwenigsten Ballerspiele.

Mein nächster Fehler war die Präsentation von mehreren verschiedenen Entwürfen. Als gemeinhin feststehendes Gesetz im Grafikdesign gilt – genau wie der Laserdrucker immer seinen Geist kurz vor der Präsentation aufgibt –, dass der Kunde immer den am wenigsten favorisierten Entwurf des Gestalters wählt. In diesem Fall handelte es sich um eine besonders schwülstige Entwurfsreihe: Fünf verschiedene linsenförmige Abbildungen von Explosionen. Schlecht war allerdings noch nicht schlecht genug, so sorgte eine Reihe von Veränderungen für weiteren gestalterischen Wirrwarr. Viacom ist ein riesiges Unternehmen und benahm sich auch so; es gab unzählige Beschlüsse über Änderungen in Meetings, in denen man nicht einmal anwesend war. Die Rückseite wurde sicher ein Dutzend Mal überarbeitet.

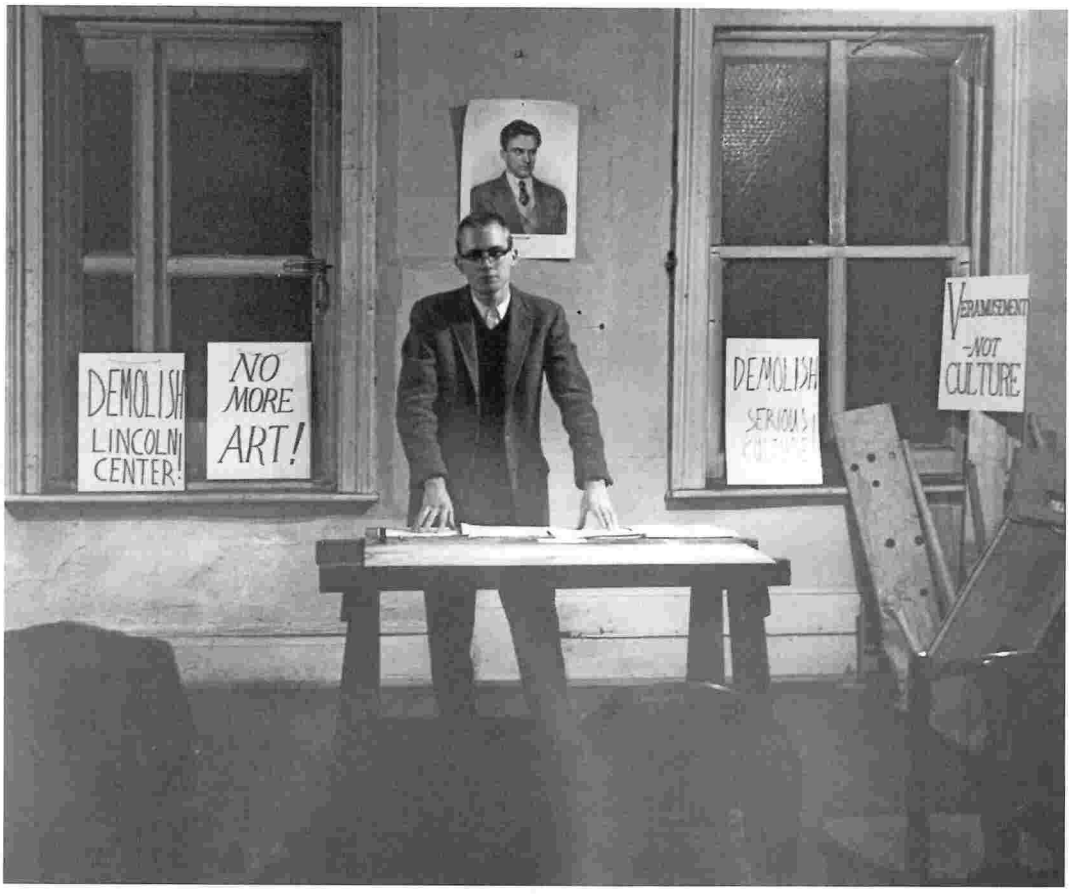
Zum Glück ist die Lebensdauer von Computerspielen im Handel begrenzt. So wurde *Death Drome*, mitsamt seiner hässlichen Schwester *Slamscape* (zu scheußlich um sie in dieser Serie hier abzubilden) in die Mülltonnen der Software-Geschichte verbannt.

*

www.sagmeister.com

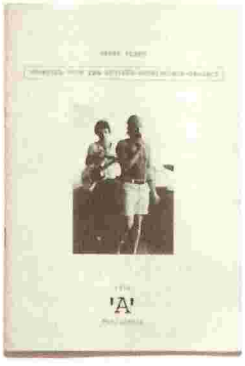
Stefan Sagmeister
Things I Have Learned So Far
Verlag Hermann Schmidt *Mainz, 2008*

Das Werk des Henry Flynt



Henry Flynt beim Vortrag »From ›Culture‹ to Veramusement«,
am 28. Februar 1963 im Loft von Walter de Maria, New York;
Foto — Diane Wakoski, Courtesy of Henry Flynt

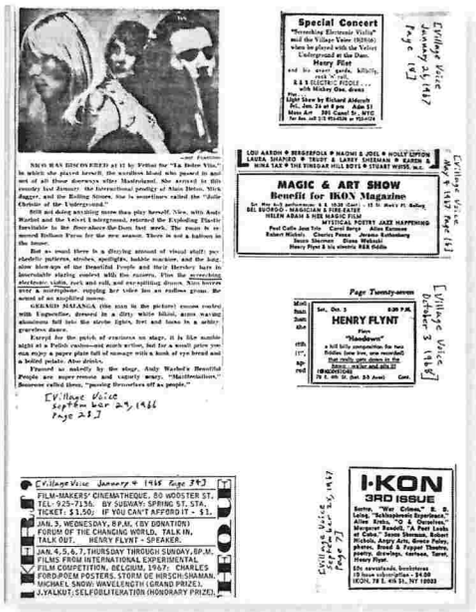
Nebengeräusche, Grauzonen und Randbereiche



Henry Flynt *Voorstel voor een Genieen-Bevrijdings-Project*,
Broschüre, 20 S., (‚A' Publicatie) Amsterdam 1976

Text — Wolfgang Brauneis
Bilder — Courtesy of Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf

Henry Flynt gilt nicht ganz zu Unrecht als verschrobener Sonderling und wird infolgedessen von der Kunstgeschichtsschreibung immer wieder vergessen. Ab Oktober zeigt nun endlich eine Einzelausstellung des Kunstvereins Düsseldorf Teile des künstlerischen Werks des großen Solitärs, Musikers, Künstlers, Philosophen, Soziologen, Politaktivisten und Mathematikers. Eine Würdigung.



Henry Flynt *Down With Art*,
Pamphlet/Broschüre, 12 S., (Fluxpress) New York 1968

Ihren Ohrenschützern nach zu urteilen war es ein recht kalter Tag im Februar 1963, als sich Henry Flynt und Tony Conrad gemeinsam mit Jack Smith vor dem Metropolitan Museum postierten. Drinnen gab es Leonardos Mona Lisa zu sehen, die den Louvre für das Gastspiel in New York verlassen durfte und einen außerordentlichen Besucherandrang verursachte. Die Fotografien von dieser Demonstration hätten als Ikonen des (inner-)kulturbetrieblichen Protestes reüssieren können, wären die Transparente mit den deutlichen Forderungen (»Demolish Art Museums!«, »Destroy Art!«) doch bloß von Kollegen aus ihren Dunstkreisen getragen worden, von Yoko Ono zum Beispiel, Lou Reed oder La Monte Young – von Protagonisten also, die alsbald fester Bestandteil der kanonisierten Kunst- und/oder Musikgeschichte sein sollten und nicht das Los der drei Aktivisten teilten, ab den 1970er-Jahren vorerst im Orkus der Geschichte zu verschwinden.

Sowohl Flynt als auch Conrad schufen ein umfangreiches musikalisches Werk. Erst in den letzten 10, 15 Jahren erschienen zahlreiche Schallplatten und CDs mit Schätzen aus ihren Archiven, die insbesondere all jene – im doppelten Sinne – aufhorchen ließen, deren Interesse dem künstlerischen Output im New York der 1960er-Jahre gilt: Minimal Art/Music, Concept Art, Fluxus, Pop Art oder Expanded Cinema. Die Rezeption ihrer multidisziplinären Produktion erfolgte also zunächst vornehmlich in der Musikpresse und im Tonträgerhandel. Der per se behäbigere Kunstbetrieb rückte einige Jahre später nach. Die »Early Minimalism«-Einspielungen von Tony Conrad auf Table Of The Elements brachten ab Mitte der 1990er-Jahre die bis dato fixierte Geschichte der Minimal Music nachhaltig ins Wanken. Bis zu seiner ersten Einzelausstellung in der Galerie Buchholz, Köln vergingen aber noch zehn weitere Jahre. Ähnlich lang dauerte die Inkubationsphase bei Henry Flynt, dessen erste institutionelle Übersichtsschau ab Oktober im Düsseldorfer Kunstverein zu sehen sein wird. Den Gang in die weitgehend unbekannten musikalischen Archive jedoch unternahm bereits zu Beginn der 2000er Jahre Dawson Prater, der seitdem zahlreiche Releases von Flynt für sein Chicagoer Label Locust Music produziert hat.

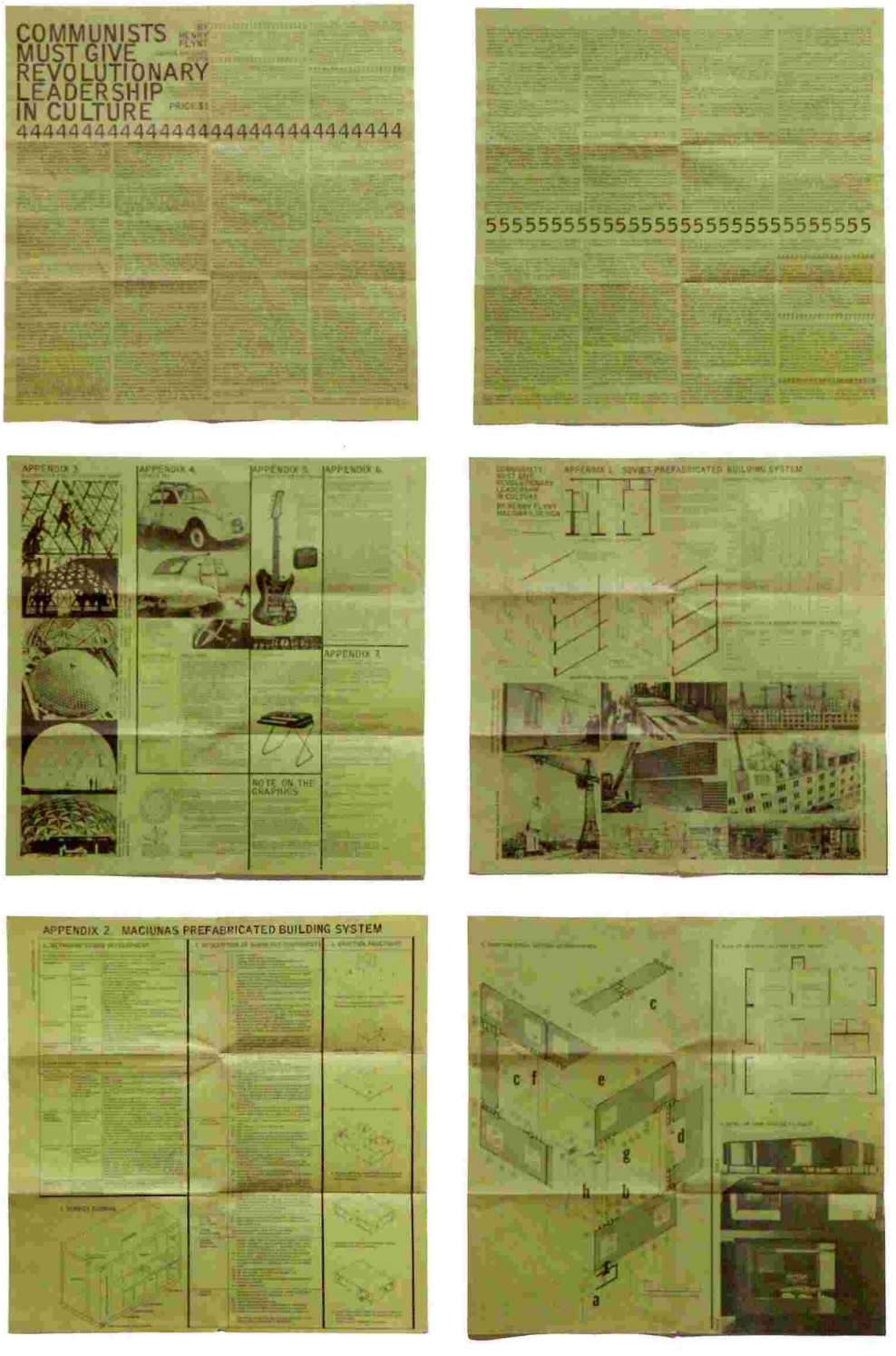
Die Compilation *Raga Electric* beinhaltet Solomaterial vor allem der 60er-Jahre, dem das Attribut »experimentell« nicht gerecht wird. Das transgressive »Free Alto« von 1964 beispielsweise, die einzige Saxofonaufnahme des gelernten Violinisten, verbindet weitaus mehr mit Jean Dubuffets offensiv dilettantischen »Expériences Musicales« als mit dem, was in New York in Sachen Minimal Music oder Free Jazz auf der Tagesordnung stand. Das Coverfoto mit dem agitierenden Henry Flynt wurde am Tag nach besagter Demonstration im Loft des Künstlers Walter De Maria aufgenommen. Die Transparente des Fronteinsatzes dienten neben einem Porträt Vladimir Majakowskis nun als Setting für seinen Vortrag »From ›Culture‹ to Veramusement«.

1961 sorgte Flynt als 21-jähriger Jungspund mit seiner Definition einer auf Sprache als Arbeitsmaterial zu reduzierenden »Concept Art« für eine der folgenschwersten kunsttheoretischen Zäsuren der (Nachkriegs-) Neoavantgarde.

1962 erklärte George Maciunas, nachhaltig von dem Ideengeber Flynt beeinflusst, die Fluxusfestspiele für eröffnet und im Zuge dessen die Grenzen zwischen Bildender Kunst und Musik, Konzept und Performance für überholt. Dass Henry Flynt dennoch in den Kunstgeschichtsbüchern nahezu keine Rolle spielt, mag vielerlei Gründe haben. Seine, vorsichtig formuliert, ausgeprägte Skepsis gegenüber Szenen, Strömungen oder Schulen ist gewiss einer davon.
Zu dem Rüstzeug, das Flynt benötigt, um (sub-)kulturelle Vereinbarungen auf ihre Ausschlussmechanismen hin zu überprüfen sowie Konventionen innerhalb des vermeintlich Unkonventionellen freizulegen, gehört eine eigene Begrifflichkeit. 1962 propagierte er in zwei Vorträgen in Harvard die zwingend notwendige Souveränität des Anderen, kulturell und gesellschaftlich Ausgeschlossenen. Zuerst brachte er dank seines Konzeptes der (später in »Veramusement« bzw. »Brend« mündenden) »Acognitive Culture« die außerinstitutionelle Form des Entertainment gegen die objektivierenden Werte und repressiven Normen der »Serious Culture« in Stellung, um im Anschluss daran das Hohelied auf den schwachen, gehemmten, unstylischen »Creep« zu singen, den unter bürgerlichen Gesichtspunkten dysfunktionalen und unter kapitalistischen Verwertungszusammenhängen unbrauchbaren Sonderling.

Gut zehn Jahre später sollte ein ähnlich gelagerter Begriff vom Fanzinetitel zur Kennzeichnung einer Bewegung mutieren: Punk.

Ebenfalls in Harvard lernte der Musiker/Künstler/Philosoph/Soziologe/Politaktivist/Mathematiker Flynt Ende der 50er Tony Conrad kennen, der ihm, wie auch La Monte



Henry Flynt (Autor), George Maciunas (Design) *Communists Must Give Revolutionary Leadership In Culture*, Pamphlet/Poster, 2 Blätter, New York 1966 (World View Publishers)
Blatt I recto/verso
Blatt 2 (gefaltet) recto/verso/recto/verso

Young, eine seiner frühen Kompositionen (»For my friend and teacher Henry Flynt«) widmete. Flynt war ein ausgewiesener Kenner klassischer und zeitgenössischer Musik und angehender, von John Cage geprägter Komponist. In der Phase seiner Politisierung, die sich explizit in der Auseinandersetzung mit dem Kulturbetrieb im Allgemeinen und der zeitgenössischen, nichtakademischen Musik im Besonderen abzeichnete, kam es jedoch zu einem radikalen Bruch mit der institutionalisierten Avantgarde. In dem Flugblatt »Communists Must Give Revolutionary Leadership In Culture« rief er 1965 als mittlerweile aktives Mitglied der marxistischen Workers World Party dazu auf, populäre afroamerikanische Musik (»Street negro music«) als zwingende Prämisse einer kommunistischen Revolution zu stärken. Im Jahr zuvor führte er die Proteste (»Action against Cultural Imperialism«) anlässlich einer Aufführung von Karlheinz Stockhausens »Originale« in New York an. Der »nationalistic megalomaniac« (Maciunas) Stockhausen war für ihn nicht nur prominenter Vertreter der akademisch geschulten Avantgarde, sondern auch Sprachrohr eines elitären, rassistisch unterfütterten Kunstbegriffs. Den Text des entsprechenden Flugblattes leiten Zitate aus einem Vortrag Stockhausens 1958 in Harvard ein, in dem die Vormachtstellung der europäischen Musik, auch und vor allem in Abgrenzung zum Jazz, eine zentrale Rolle spielt.

Das Gegengift dieser propagierten Überlegenheit bestand unter anderem aus der Idee des »Avant-Garde Hillbilly«, einer Verschmelzung akademischer mit nichtakademischer (Folk-)Musik, konträr zu den gängigen Crossover-Entwürfen. Der Spieß wurde damit umgedreht, denn die »American Ethnic Music« – Flynts Oberbegriff für Blues, Folk, Jazz, Country und Hillbilly – verleibt sich ihrerseits Charakteristika der europäisch geprägten (und auch der indischen) Musik ein. Erst seit der *Backporch Hillbilly Blues*-Veröffentlichungen weiß man, wie Minimal Country oder Raga-Bluegrass funktioniert. 1966 spielte er mit seiner kurzlebigen Band The Insurrections – mit Walter De Maria, der auch bei The Primitives, der Vorläuferband von The Velvet Underground, trommelte – ein grandios rumpelndes Präpunk-Protestalbum mit dem unzweideutigen Titel *I Don't Wanna* ein, das erst knapp 40 Jahre später erscheinen sollte. So blieb zumindest all jenen einiges erspart, die bereits von der Elektrifizierung Bob Dylans nachhaltig geschockt waren.

In den 70er-Jahren intensivierte Henry Flynt seine Studien indischer Musik und verfolgte anhand zahlreicher Aufnahmen sein Langzeitprojekt der deutlich dronig-psychedelischer angelegten »New American Ethnic Music«. Trotzdem blieb eine Kassette, die in diesem Kontext in den 80ern von der Galerie Hundertmark produziert wurde, bis zu dem gegenwärtig laufenden Wiederaufnahmeverfahren seine einzige Veröffentlichung. 1975 erschien ein Buch mit einigen frühen Schriften (*Blueprint For A Higher Civilization*), und im selben Jahr trommelte er die formidable Combo Nova'Billy zusammen, um das gleichnamige Album einzuspielen. Für Elaborate wie diese wurde das Wörtchen idiosynkratisch erfunden: jazzig-hippiesker Agit-Countryrock, inklusive »Die Internationale« in einer selten gehörten Version. In jener Phase begann auch seine langjährige Kollaboration mit der Komponistin und Mathematikerin Catherine Christer Hennix, deren in Vergessenheit geratenes Werk *The Electric Harpsichord* vor wenigen Jahren von dem Mailänder Label Die Schachtel veröffentlicht wurde. Die neuartige Struktur dieses Meilensteins der elektronischen Musik war für Flynt – einer der wenigen, die seinerzeit überhaupt Kenntnis davon nahmen – der Auslöser, um gemeinsam mit Hennix das Genre des Illuminatory Sound Environments (ISE) einzuführen.

Während Ende der 70er-Jahre zwei dieser hochkomplexen, halluzinatorischen ISE-Stücke entstanden (die mittlerweile dank Recorded, einem weiteren verdienstvollen US-amerikanischen Label, wieder zugänglich sind), zog Flynt durch die Straßen New Yorks, um die Graffiti von SAMO© zu dokumentieren und dechiffrieren.

Ende der 80er tauchte er wieder für ein Weilchen im Kunstbetrieb auf, um anhand einiger Gemälde und Skulpturen die Theorie der »Concept Art« zu illustrieren.

Er promovierte in Wirtschaftswissenschaften, stellte Schulpsychologie und traditionelle Mathematik in Frage und beschäftigte sich unter anderem ausgiebig mit Erkenntnistheorie – eine *straighte* Künstlerbiografie sieht gewiss anders aus. Flynts Wirken ist von daher am ehesten mit dem Prinzip der »minor history«, wie sie auch Brandon Joseph seinem Standardwerk *Beyond The Dream Syndicate. Tony Conrad And The Arts After Cage* (2008) zugrunde legt, beizukommen. Die Verkürzungen zu kontingenten Œuvres weichen bei dieser Form von Geschichtsschreibung, die den Tellerrand Tellerrand sein lässt, den Auffächerungen diskursiver Praktiken. Das Flottieren zwischen den Disziplinen führt zu keinen Panikattacken, und die an den Knotenpunkten der überlieferten Kunst- und Musikgeschichte Auf- und Abtauchenden werden explizit in den Blick genommen. Es finden also all die Nebengeräusche, Grauzonen und Randbereiche Berücksichtigung, die einer Institutionalisierung im traditionellen Sinne nicht gerade zuträglich sind, aber dazu dienen, die überlieferte, gefilterte Historiografie und ihre theoretischen Prämissen nicht als in Stein gemeißelt zu akzeptieren, sondern flüssig zu machen – eine andere Form von Fluxus.

*

Henry Flynt
Activities 1959–
06.10.2012 – 20.01.2013
Kunstverein Düsseldorf

REEPERBAHN FESTIVAL

Fraktus – eine Legende kehrt zurück

20. — 22. SEPTEMBER 2012

Fraktus, (c) Filmpresse Meuser

Einmal im Jahr steht während des Reeperbahn Festivals ganz Hamburg im Zeichen neuer Musik. Ende September 2012 gibt es auf'm Kiez nicht nur einen von SPEX präsentierten Konzertabend, sondern auch ein Wiedersehen der besonderen Art.

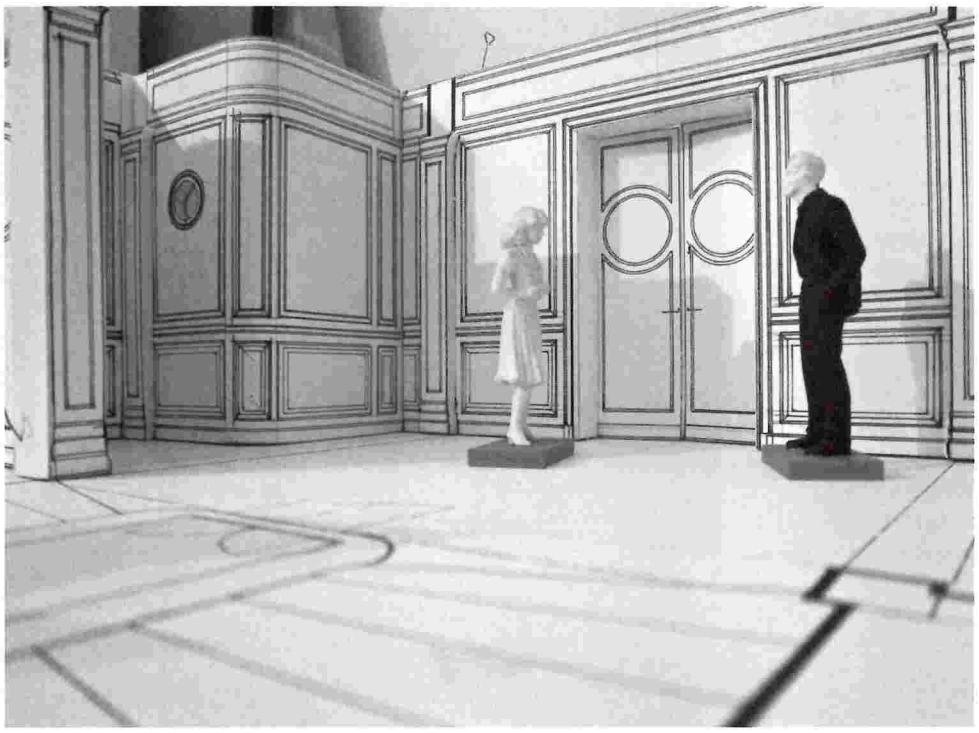
Von der Geschichte vergessen, von Insidern verehrt – so lässt sich kurz gefasst der Mythos hinter dem Film *Fraktus – Die Band, die Techno erfand ...* zusammenfassen. Die Doku wird am 20. September im Rahmen des Reeperbahn Festivals im Uebel & Gefährlich ihre Premiere feiern, im Anschluss tritt die Band auf. Alle, die nun elektrisiert in den nächsten Plattenladen oder in das Online-Musikkaufhaus ihrer Wahl stürzen, um Tondokumente dieser Epoche machenden Formation zu ergattern, werden genau eines nicht finden: Veröffentlichungen von Fraktus.

Das darf nicht weiter verwundern, handelt es sich bei dieser »Band« doch um die Spinal Tap der elektronischen Musik, ausgeheckt vom Studio Braun. Diese Formation aus anarchischen Spinnern und Comedians wiederum hat Fraktus eine hübsche Biografie angedichtet. Der Film begleitet den »Musikproduzenten« Roger Dettner bei seiner Mission, die »Techno-Urväter« von einem »Comeback« zu überzeugen – ein grandioser Spaß.

Indes ist der Film nur ein Mosaikstein in einem viel größeren Gesamtkonzept: Zunehmend erfolgreicher geworden, hat sich das Reeperbahn Festival zu einem der wichtigsten Showcase-Festivals gemausert. Eine Entwicklung, der auch SPEX Rechnung trägt. So ist am Tag nach der *Fraktus*-Premiere, am Freitag, den 21. September, in der St. Pauli Kirche ein von SPEX präsentierter Konzertabend zu erleben. Auf der Bühne: Benjamin Francis Leftwich, Husky und Perfume Genius. Im Publikum: vielleicht auch einige der Urväter des Techno.

*

Reeperbahn Festival
20. bis 22. September,
Hamburg — diverse Veranstaltungsorte



Fotos des Architekturmodells für die Wohnung in *Liebe* von Jean-Vincent Puzos

Mit Michael Hanekes Goldene-Palme-Gewinner *Liebe* und Hans-Christian Schmids *Was bleibt* kommen im September zwei kammerspielartige Familiendramen ins Kino, deren Handlungsräume wichtige Charaktere der jeweiligen Narration sind. Der angestrebte Realismus wird dabei höchst unterschiedlich simuliert: bei Haneke im Studio, bei Schmid an Originalschauplätzen. Dass sie dabei zu ähnlich verblüffenden Ergebnissen kommen, liegt auch an den Ausstattern dieser Filme, denen das nur scheinbar Simple gelingt: die Illusion von Authentizität.

Wenn Wände sprechen können

Liebe & Was bleibt

Text — Thomas Abeltshauser
Fotos (*Liebe*) — Jean-Vincent Puzos
Bilder (*Was bleibt*) — Gerald von Foris, 23/5 Filmproduktion

»24 Lügen pro Sekunde im Dienste der Wahrheit.« So nannte Michael Haneke einmal seine Art des Filmemachens, und das erinnert nicht von ungefähr an den peruanischen Romancier und Nobelpreisträger Mario Vargas Llosa, der für die Literatur die Lüge beansprucht, um damit die Wahrheit zutage zu fördern. Und was anderes ist jede Fiktion, ob auf der Leinwand, auf der Bühne oder in der Literatur? Ein Artefakt, das im besten Fall etwas über uns und unsere Zeit, über die *condition humaine* aussagt.

Hanekes neuer Film *Liebe* ist in dieser Hinsicht gleich mehrfach erstaunlich: Der Film ist nicht nur konkreter mit der Lebensrealität seiner Zuschauer verknüpft, es ist auch dezidiert Hanekes persönlichster Film. Mit einer gewissen Altersmilde geht es hier nicht mehr um die Vergletscherung der Gefühle wie in seinem Frühwerk oder um die Verstörung des Zuschauers wie etwa bei *Funny Games* oder *Caché*, sondern um den Lebensabend eines alten Ehepaares in Paris. Georges und Anne sind Mitte 80 und pensionierte Musikprofessoren. *Liebe* zeigt, wie sich nach einem Schlaganfall, durch den Anne zunehmend pflegebedürftig wird, ihr Mann in der gemeinsamen Wohnung bis zum Ende liebevoll um sie kümmert – und bis auf einen Konzertbesuch zu Beginn spielt der Film komplett in dieser gutbürgerlichen Wohnung.

Beim Gespräch zur Weltpremiere im Mai in Cannes erzählt Haneke, dass er diese Geschichte seit 20 Jahren im Kopf hatte, ausgelöst durch eigene Erlebnisse in seiner Familie, die er nicht näher erläutern will. Aber er gibt zu, dass das Filmapartment der Wiener Wohnung seiner Eltern nachempfunden ist. »Abgesehen von den Möbeln, die bei meinen Eltern Biedermeier waren und hier eben französisch sind, sieht die Wohnung genauso aus. Das war mir wichtig beim Schreiben, weil ich

dann eine Geografie vor Augen hatte, zu der mir Dinge eingefallen sind.« Gebaut wurde dieses Apartment komplett im Studio in Paris unter der Leitung von Jean-Vincent Puzos. Für den ausgebildeten Architekten, der bereits das Szenenbild für so unterschiedliche Filme wie Peter Bogdanovichs 20er-Jahre-Drama *The Cat's Meow* oder Roland Emmerichs Steinzeitspektakel *10.000 B.C.* entworfen hat und der bei *Liebe* zum ersten Mal mit Haneke zusammenarbeitete, war das intime Set eine große Herausforderung. »Bei unserem ersten Treffen sagte er, dass er ein Setdesign will, das banal und irritierend ist«, erklärt Puzos. »Das Apartment spielt neben dem Ehepaar die dritte wichtige Rolle im Film. Es soll einfach und realistisch gealtert sein und beiläufig vom gelebten Leben des Paares erzählen. Im Mittelpunkt stehen die Figuren, die Gesichter. Aber er hat mir auch gesagt, dass es perfekt sein muss. Wenn der Zuschauer nur einmal das Gefühl hat, eine Bühne zu sehen, macht das alles kaputt.« Und so baute Puzos ein Set, das am Ende ein fast voll funktionstüchtiges Apartment war, inklusive Wasser- und Stromversorgung und massiver Wände. Die Wohnung wurde so entworfen, dass jede Szene gedreht werden konnte, ohne für die Kamera Kulissen verschieben zu müssen.

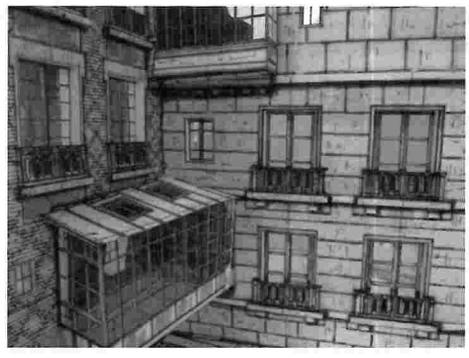
Und in der Tat entsteht nie der Eindruck einer Studiobühne, bis ins kleinste Detail ist die Wohnung stimmig. In der Küche sind die Stühle abgewetzt, vom Fensterrahmen blättert die Farbe ab, die Tapete im Schlafzimmer ist längst vergilbt. Am deutlichsten erzählt wohl das Wohnzimmer vom gemeinsam gelebten Leben. In den Regalen stehen Hunderte Bücher über Musik, Kunst und Geschichte, über deren Auswahl Haneke und Puzos mehr als eine Woche lang diskutierten. »Zu 90 Prozent der Vorschläge sagt er nein. Haneke weiß ganz genau, was er nicht will«, sagt der Szenenbildner, zu dessen Team 80 Leute gehörten.

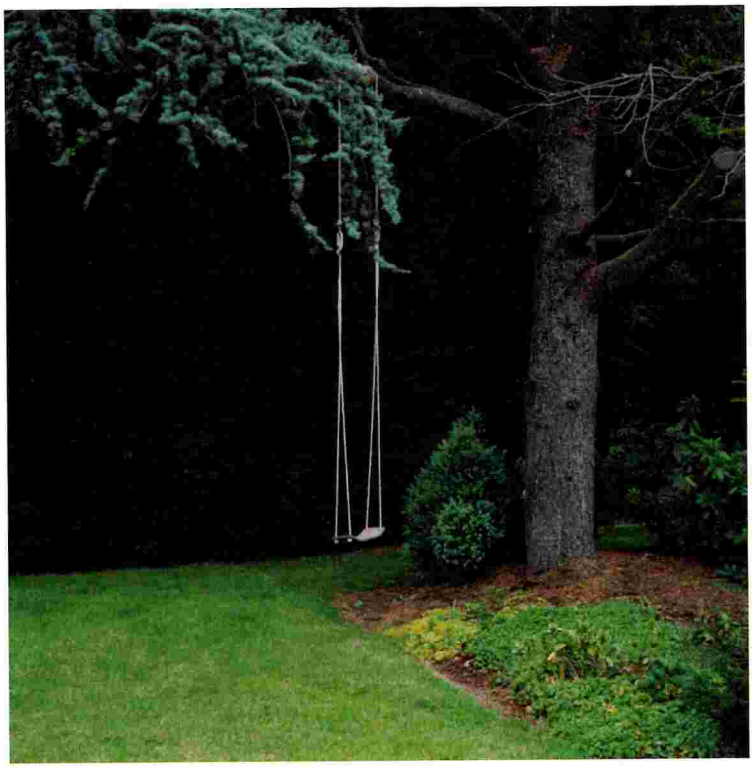
Die Außenwelt in *Liebe* gibt es nur als Ahnung hinter Fenstern, die durch Gardinen oder Milchglasscheiben kaum Ausblick bieten.

Es ist eine abgeschottete, heimelige Welt, in der das alternde Paar wie in einem Kokon lebt. Ein Draußen gibt es nur in den Landschaftsgemälden, die an den Wänden hängen. Bei den wenigen Krankenbesuchen ihrer im Ausland lebenden Tochter schaut diese aus eben diesen Fenstern, als wolle sie gerade überall sein – nur nicht hier.

Ebenfalls ein Familiendrama ganz nah an der Lebensrealität seiner erwarteten Zuschauer entwirft der Wahlberliner Hans-Christian Schmid. Das Haus in *Was bleibt* ist aber sehr viel offener, die Übergänge zwischen den Innenräumen des Bungalows in der westdeutschen Provinz und dem sommerlichen Garten sind durch großzügige Terrassentüren fast fließend. Es ist das Haus von Gitte und Günter, einem Ehepaar Ende 50, er Verleger mit Plänen für einen Neustart, sie Hausfrau mit jahrelanger psychischer Erkrankung. An einem Wochenende bekommen sie Besuch von ihrem Sohn Marko, der sich in Berlin als Schriftsteller versucht. Gitte wird verkünden, dass sie ihre Medikamente abgesetzt hat, und bringt damit das nur scheinbar funktionierende Gleichgewicht der Familie ins Wanken.

Anders als *Liebe* ist *Was bleibt* in einem realen Haus entstanden. Das lag laut Szenenbilder Christian Goldbeck, der schon seit *Lichter* Hans-Christian Schmids Filme ausstattet, nicht nur am Budget, sondern vor allem daran, dass man Innen und Außen nicht trennen kann, weil der Garten eine wichtige Rolle spielt. »Die Handkamera folgt immer der Aktion der





Das Filmset von *Was bleibt*,
fotografiert von Gerald von Foris

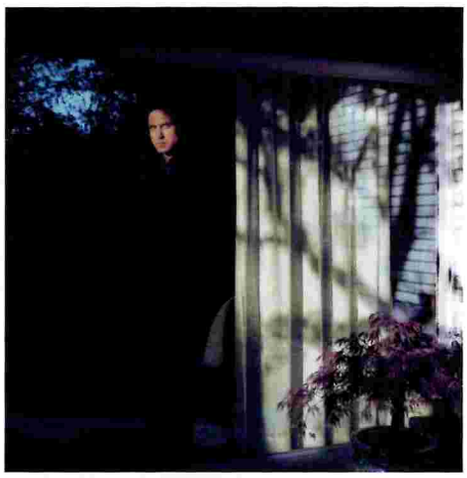
Schauspieler, nicht umgekehrt. Das wäre mit engeren, schlauchigen Räumen nicht möglich gewesen«, erklärt er. Anhand intensiver Gespräche mit Schmid über die Biografien und Motive der Charaktere entwickelte Goldbeck Beschreibungen und Grundrisse der zu findenden Locations. Die Vorgabe war »so eine Mischung aus Kanzlerbungalow und den Richard-Neutra-Häusern in Wuppertal. Es sollte die alte Bundesrepublik verkörpern«, sagt Goldbeck. »Das Haus hat ein absolutes Eigenleben, es ist Teil der Familie, die seit drei Jahrzehnten darin lebt und bestimmt den Film. Es ist ein Kammerspiel. Aber die Wirkung sollte modern und luftig sein.« Das Haus sollte auf keinen Fall durch eine bedrückende Atmosphäre visuell andeuten, was im Laufe des Films mit Gitte passieren wird. »Die Brüche, die nach und nach an die Oberfläche kommen, wirken umso extremer. Das wäre auch sehr leicht ins Klischee abgerutscht«, glaubt Goldbeck.

Das schließlich gefundene Haus wurde innen stark verändert, Wände wurden entfernt, um Blickachsen und Bewegungen zwischen Küche und Esszimmer zu ermöglichen. Unzählige Meter Bücherregale – auch bei Schmid und Goldbeck sind es keine Attrappen, sondern speziell ausgesuchte Bände, selbst wenn man im Film die Titel auf den Buchrücken nicht erkennt – spiegeln Günters Vergangenheit als Verleger und das Milieu, dem die Familie entstammt.

Strukturtapeten und Holzvertäfelungen, Designmöbel aus den 60er und 70er Jahren und Beige- und Brauntöne suggerieren Wärme.

Interessant sind die Kontraste: Im vorderen Bereich des Hauses mit dem Atrium und den offenen Räumen finden sich im Detail auch moderne Requisiten wie Küchengeräte. Hier findet das fortgeschrittene Leben des Ehepaares statt. Im hinteren Teil mit den bedrückend kleinen ehemaligen Kinderzimmern der beiden Söhne ist dagegen die Zeit stehengeblieben. Für Goldbeck geht es aber nicht um eine Überhöhung, sondern um präzise recherchierte, authentische Lebensräume. Er kann dabei, wie Schmid, auf eigene Erinnerungen zurückgreifen, ist in einem ganz ähnlichen Umfeld aufgewachsen. »Viele in unserer Generation der Mittdreißiger können sich mit der Geschichte identifizieren«, glaubt er. »Was Maren Ade mit *Alle anderen* im Zwischenmenschlichen zueinander beschrieben hat, führt Hans-Christian jetzt weiter in der Beziehung zu unseren Eltern. Deshalb haben wir auch so intensiv am Mikrokosmos gearbeitet, er hatte noch nie eine so spezifische Vorstellung von einem Motiv.«

Einen noch stärkeren Kontrast bildet das Haus des jüngeren Bruders Jakob, das ihm der Vater gekauft hat. Weiß, kubistisch



und modern, wirkt das Haus sehr nüchtern und kalt. Jakob ist noch nicht richtig eingezogen, wie der junge Zahnarzt mit schlecht laufender Praxis überhaupt noch nicht richtig angekommen ist im Leben. Es ist ein Nichtort, in dem er haust, ein Bau, wie es Varianten davon, so Goldbeck, »in den letzten Jahren wie Sand am Meer gibt, wenn man das nötige Kleingeld hat«. So erzählt der Film auch durch die Ausstattung von Lebensentwürfen und Lebenslügen. Wenn Wände sprechen können.

Es gibt erstaunlich viele Parallelen zwischen Schmids und Hanekes Filmen. Beide spielen im bürgerlich-intellektuellen Milieu und erzählen Geschichten, die eng mit der Biografie ihrer Regisseure verbunden sind. Haneke wollte »kein Sozialdrama machen. Es ist besser, wenn man den Fall von den finanziellen und sozialen Nöten entkleidet und nur das wesentliche menschliche Drama übrig bleibt«. Das Familiäre spiegelt sich im Dekor, bei Haneke wie bei Schmid. Und bei beiden wird ein Klavier zu einer Art Zeitmaschine, zum Erinnerungsmotor. In *Was bleibt* singen die Eltern spontan einen Schlager aus glücklicheren Tagen, als sie noch zusammenlebten wie in einer Symbiose. Und in *Liebe* kommt ein ehemaliger Schüler von Anne zu Besuch und spielt eine Beethoven-Bagatelle, das erste Stück, das sie ihm vor vielen Jahren beigebracht hatte. (Eine weitere, eigentümliche Verbindung, zumindest in der deutschen Synchronfassung: Da wird dieser Schüler von Lars Eidinger gesprochen, der in *Was bleibt* einen der Söhne spielt.) Später wird Georges seine Frau Anne selbst am Flügel spielen sehen, doch das ist nur ein Erinnerungsbild, das erlischt, als er den CD-Player ausschaltet.

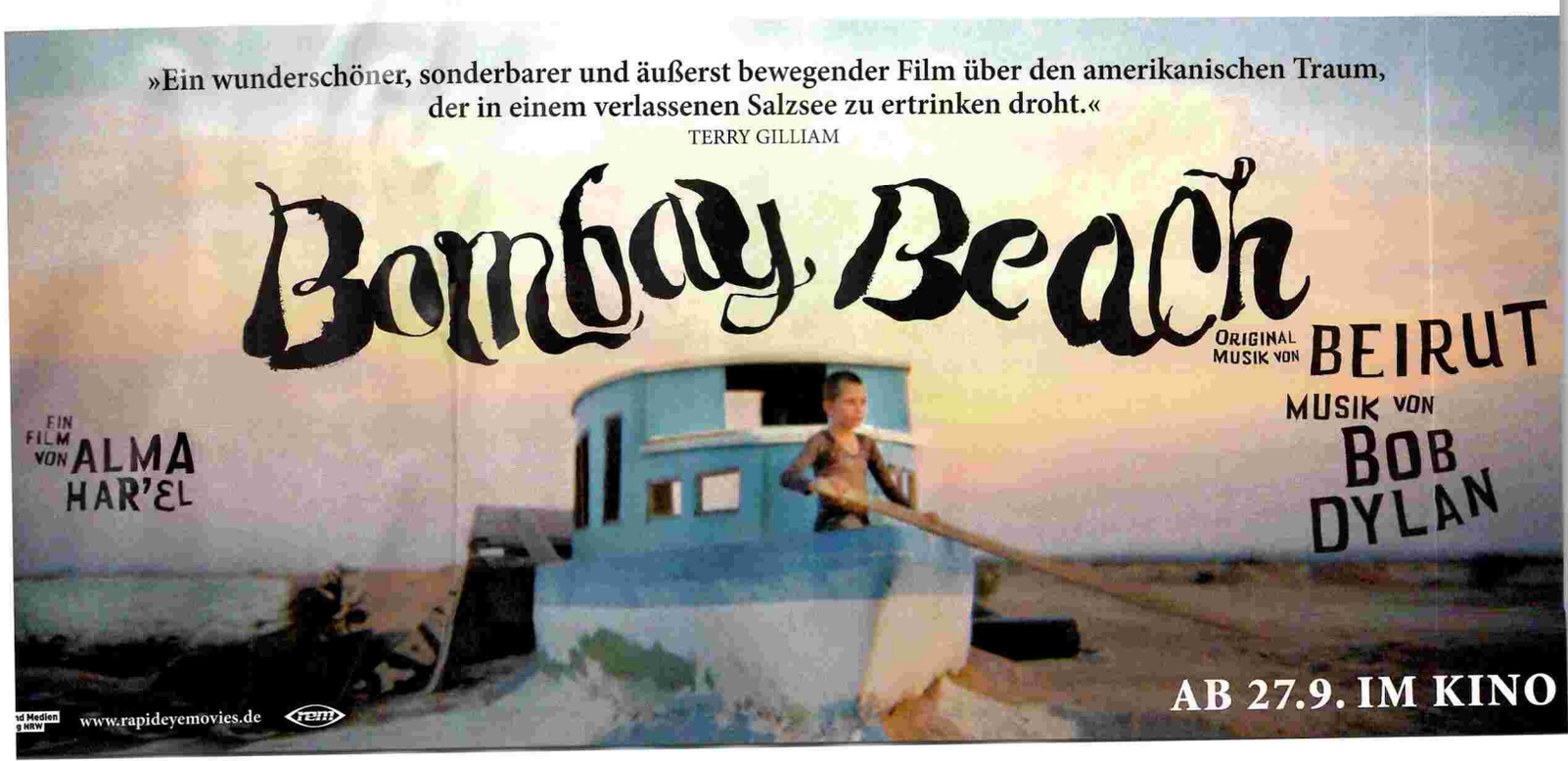
So sehr beide Filme auf größtmögliche Authentizität bedacht sind und diese auch überzeugend inszenieren, verlassen sie interessanterweise jeweils für kurze Momente die Realebene und zeigen Visionen ihrer Protagonisten. In *Liebe* tritt Georges durch ein Geräusch irritiert in den Hausflur und steht plötzlich knöcheltief im Wasser, der Boden in leichter Schieflage. Aus der Wand taucht eine Hand auf und hält ihm den Mund zu. Er wacht schweißgebadet auf. Bei *Was bleibt* ist nicht ganz eindeutig, wo die Suche von Marko nach seiner verschwundenen Mutter im Wald aufhört und wo seine Imagination beginnt, die den Schmerz und die Leere lindert.

Auch Haneke glaubt, mit seinem Sterbedrama Trost zu spenden. »Warum berührt mich ein Film mit einem schweren Thema? Weil sich mir das Gefühl vermittelt, mit dem Problem, das ich habe, nicht ganz allein zu sein. Es ist eine Art von Solidarität, die da entsteht.« Sein Film endet, wie auch Schmids, trotz aller Tragik, mit einer gewissen Zuversicht. Weil sie zeigen, dass erst das Loslassen einen Neuanfang möglich macht. Was bleibt? Liebe.

*

Liebe
Frankreich, Deutschland, Österreich 2012
Regie: Michael Haneke
Mit: Jean-Louis Trintignant, Emmanuelle Riva, Isabelle Huppert u.a.

Was bleibt
Deutschland 2012
Regie: Hans-Christian Schmid
Mit: Lars Eidinger, Corinna Harfouch, Ernst Stötzner u.a.



LOUIS C.K.

»Ich recycle und masturbiere«

Text — Barbara Schweizerhof
Foto — Dan Terry

Hierzulande mag er noch ein unbeschrie-benes Blatt sein, in den USA hingegen ist der Komiker Louis C.K. mit seiner tieftraurigen und dennoch überaus amüsanten und lebensweisen Show *Louie* zu einer Art Volksheld geworden. Die Menschen lieben C.K. als Midlife-Crisis-geschüttelten, übergewichtigen Mittvierziger, geplagt von New Yorker Neurosen und Unterhaltszahlungen. Zudem ist Louis C.K. ein neuer Typus Comedian: Seine Shows produziert er selbst und unabhängig von den großen Entertainmentkonzernen, um sie dann – ebenso wie die Tickets für seine Tourneen – auf seiner Webseite zu verkaufen.

Zu den Eigenarten des deutschen Humorverständnisses gehört es, dass man ein Lachen dann besonders schätzt, wenn es im Halse stecken bleibt. Einen Witz zu erzählen, über den alle lachen, gilt bei uns als keine große Kunst. Wem es dagegen gelingt, mit einer Pointe das Gelächter im Raum ersterben zu lassen, vor dem verneigen sich die Kenner und Großkritiker. Nach diesem Kriterium ist der Aufstieg des amerikanischen Komikers Louis C.K. zum erklärten *King Of Comedy* kaum mehr aufzuhalten. Seine, in den USA zurzeit in der dritten Staffel laufende Show *Louie*, erfüllt das Humorparadox auf das Allerschönste: Sie ist die wohl traurigste Sitcom, die es je gab.

Im Mittelpunkt steht der Titelcharakter Louie, Stand-up-Comedian von Beruf, in mehr als nur ein paar biografischen Details von seinem Autor, dem Stand-up-Comedian Louis C.K., inspiriert. Louies Sicht auf die Dinge ist entschieden düster, geprägt von einer Lebenslage, die er alles andere als günstig einschätzt: Da ist zum einen seine äußere Erscheinung – übergewichtig, rothaarig und mit starker Tendenz zur Glatze –, die eine Quelle beständiger Unzufriedenheit bildet. Hinzu kommt, dass er geschieden ist, Kinder hat, für die er zur Hälfte sorgeberechtigt ist, und auf Mitte 40 zugeht. Kurz gesagt: Sein Leben ist eigentlich vorbei. Oder wie er es selbst auf den Punkt bringt: »Ich weiß zu viel über das Leben, um noch optimistisch sein zu können, weil ich weiß, dass es selbst wenn die Dinge nett und schön erscheinen, doch meistens unweigerlich alles in die Scheiße führt.« Das Intro der Show zeigt ihn im nächtlichen New York aus der U-Bahn kommend, mit dem watschelnden Gang des unsportlichen Mannes, wie er schnell noch eine Pizza verschlingt, bevor er die Stufen eines Comedy-Clubs hinuntersteigt. Als Titelmelodie erklingt dazu der alte Hot-Chocolate-Hit »Brother Louie« mit geänderter Schlusszeile: Statt »You're gonna cry« heißt es »You're gonna die«.

Das ist kein Witz, oder besser gesagt, es ist Louies Standard-Joke. Der Satz »Was willst du noch, du wirst sowieso sterben!« bildet gewissermaßen sein Lebensmotto. Aus der Doppelperspektive des bitteren Janus-Blicks, auf der einen Seite zurück auf vergebliche Glücksversuche und auf der anderen nach vorn auf die eigene Sterb-lichkeit, entwickelt Louie seine ganz eigene Marke von Humor. Ein Humor, der umso stärker wirkt, je weniger er durch Gelächter betäubt wird.

In der Show *Louie* wechseln sich Ausschnitte aus Louies Stand-up-Auftritten mit Erlebnissen des Großstadtbewohners und Vaters ab. Letztere zeigen ihn beim Daten –

»Nach der eigenen Scheidung Frauen zu daten, ist ungefähr so, als hätte man einen Haufen Geld in der Währung eines Landes, das es nicht mehr gibt«

– beim Versorgen der beiden kleinen Töchter, beim Trinken mit Kollegen aus der Branche und im beständigen Kampf mit dem New Yorker Alltag und seinen überteuerten Wohnungspreisen, den undurchsichtigen Parkregeln und den vielen mal mehr und mal weniger abgedrehten Menschen.

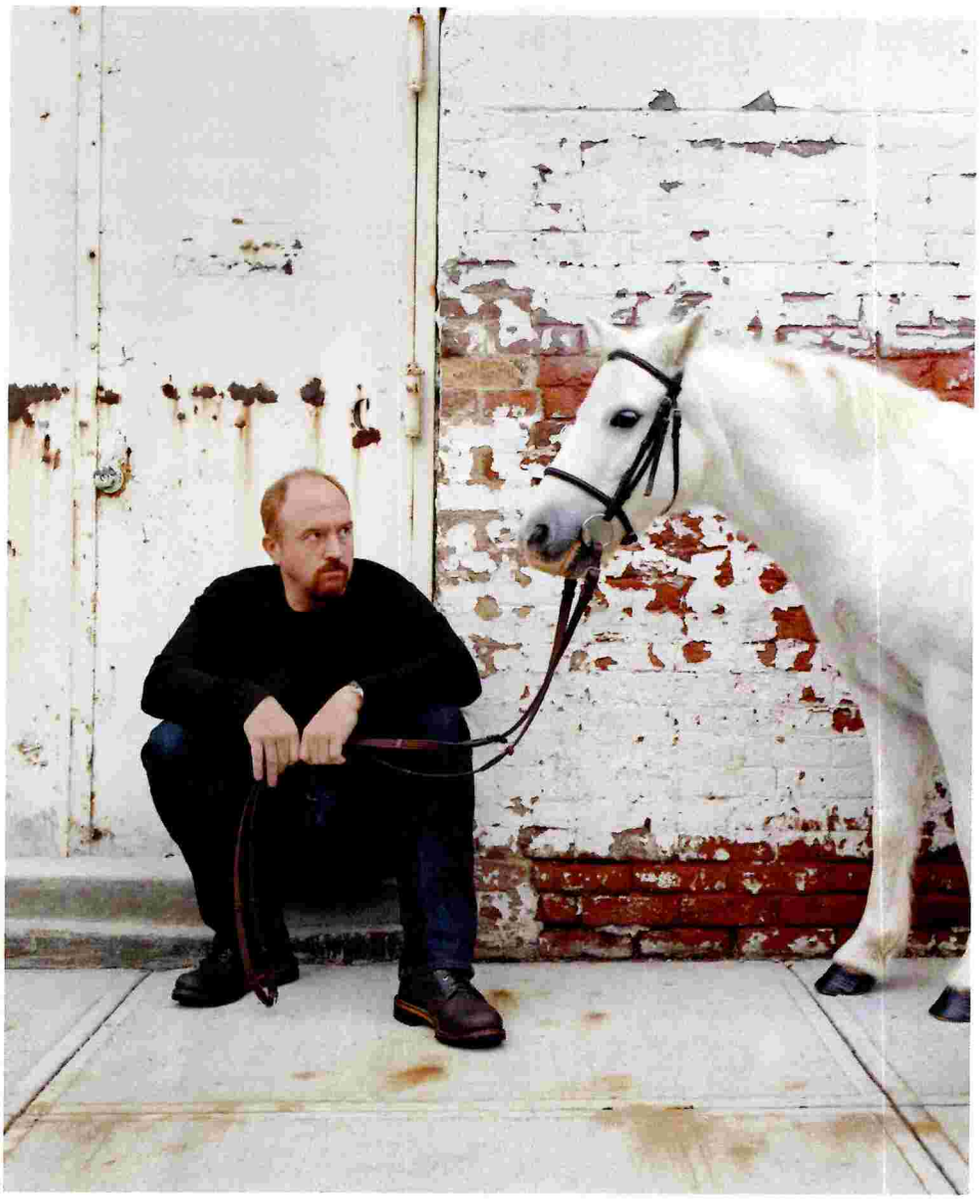
Das klingt nach Durchschnitts-Sitcom – und ist doch ganz anders. In seinen Comedy-Routinen macht Louie Furore mit einer deutlichen, keine Vulgarität scheuenden Sprache. Seine Gags drehen sich obsessiv um Sex, Scheiße und Masturbation; sie sind voll hässlicher Gedanken über Gott und die Welt, die

eigenen Kinder eingeschlossen (»I love you so much, but I regret every single decision that led to your existence«). In den Spielfilmelementen der Episoden, die selbstverständlich ohne *laugh track* auskommen, spielt dagegen die Sprachlosigkeit eine große Rolle, die Unfähigkeit zur Kommunikation. Manches Rendezvous wird zum Stotterfest, in dem gemurmelte Satzanfänge (»Wait … I'd like … I mean … Would you …«) vollständige Dialoge ersetzen, während sich in den peinlichen Gesprächspausen ganze Beziehungsdramen ereignen: Ein Mann möchte mit einer Frau Schluss machen, überlässt es aber lieber ihr, das auszusprechen. Im Unterschied zu herkömmlichen Sitcoms ist die Peinlichkeit nicht das Ziel, sondern lediglich eine Zwischenstation. Viele Situationen beginnen unangenehm, werden unange-nehmer, aber dann wird es auch mal wieder besser. Wie im richtigen Leben.

Aus der Passivität, der Traurigkeit des über 40-Jährigen, der weiß, dass nichts mehr einfach »wieder gut wird«, entwickelt Louie eine Haltung, die Souveränität in der Demut findet.

»You're gonna die!« – dieses Motto nutzt Louie eben nicht als Lizenz, um Ressentiments zu schüren oder dem eigenen Frust Gehör zu verschaffen, nein, seine hässlichen Gedanken gehen viel weiter. Sie richten sich gegen das eigene Ich und seine Eitelkeiten und damit auch gegen die gegenwärtige »Anspruchskultur«, in der Menschen sich mit »Jetzt ich!«- und »Ich habe das verdient!«-Sprüchen motivieren. Und dann ereignet sich das Wunder, der eigentliche Punkt, an dem einem das mitfühlende Lachen über Louie und seine allzu verständlichen Lebensprobleme im Hals stecken bleibt: Seinen Selbsthass verwandelt er in Offenheit. Er will selbst nicht verurteilt werden – und niemand anderen verurteilen: »Ich bin ein guter Bürger, ein guter Vater. Ich recycle und masturbiere.« Das schlechte Gefühl wird zu Toleranz.

In einer der berührendsten Folgen wird Louie in einem Nachtcafé von einem jugendlichen Schläger gedemütigt, den er später bis nach Hause verfolgt, um das Gespräch mit dessen Vater zu suchen.



Der wiederum zitiert den Sohn zu sich, um augenblicklich auf ihn einzuprügeln. Louie will Einspruch erheben und wird hinausgeworfen. Doch damit ist die Geschichte nicht vorbei. Der Prügelvater folgt Louie vors Haus – um eine Zigarette mit ihm zu rauchen. Und da sitzen sie dann, zwei Männer mittleren Alters, die wissen, dass sie sterben werden.

Diese Haltung der absoluten Toleranz prägt auch den Schöpfer, zugleich Regisseur, Hauptdarsteller und Cutter von *Louie*, den Komiker Louis C.K., der im Lauf des letzten Jahres in den USA den Aufstieg vom beliebten Comedian zu einer Art Volksheld vollzogen hat. Der 44-jährige Louis C.K. (C.K. steht als eine Art Aussprachehilfe für seinen eigentlichen Namen Szekely), mit Vorfahren, die von Irland über Ungarn bis nach Mexiko reichen, wagte als rares Beispiel im amerikanischen Show-Business den Schritt in die Unabhängigkeit von den Konzernen der Entertainmentindustrie. Auf seiner Webseite bietet er seine Shows – leider nicht die FX-Kabelsender-Produktion *Louie* – zum Download an und verkauft auf diesem Weg, ein Novum in der Branche, auch seine Tourtickets ausschließlich selbst. Beim Bezahlen wird man auf Louisck.net mit der üblichen Frage nach dem Newsletter-Abonnement konfrontiert. Als »Nein« kann man ankreuzen: »Leave me alone forever, you fat idiot.« Wie gesagt, er ist sehr tolerant.

*

Diesen Herbst erscheint Orson Welles' labyrinthischer Film *Der Prozess* zum ersten Mal auf Blu-ray Disc. Anlass genug, die von Kafkas gleichnamigem Roman inspirierte Kritik der Macht in Erinnerung zu rufen.

BILDER, die die WELT BEWEGTEN

Text — Robert Defcon
Bilder — StudioCanal / Arthaus

Regen, Blitz und Donner. Anwalt Albert Hastler (Orson Welles) siecht im barocken Bett, schnellt empor und reißt sich mit einem Ruck das dampfende Tuch vom Kopf: »Joseph K.?«, fragt er und stellt fest: »Sie sind also gekommen, um mich wegen Ihres Falls zu konsultieren.« »Sie wissen bereits von meinem Fall?«, wundert sich K. (Anthony Perkins). Hastler steht auf und schreitet in seiner schwarzen Anwaltsrobe durch den Raum. »In den Kreisen, in denen ich mich bewege, werden alle möglichen Fälle diskutiert. Die interessanteren bleiben mir natürlich im Gedächtnis haften.« Er bleibt bei seiner Krankenschwester Leni (Romy Schneider) stehen. K.: »Sie sagen, Sie bewegen sich in diesen Kreisen?« – »Mit wem sonst sollte ich mich assoziieren, wenn nicht mit Männern meiner Profession?«

Hastler schickt die Schwester weg, die K. dabei kokett ins Gesicht schaut. Seine Blicke folgen ihr, während der Anwalt den Fall mit dem obersten Gerichtsdiener diskutiert, dessen Arbeitstisch in einiger Entfernung im Schlafraum aufgestellt ist, optisch eine Mischform aus Gothic-Kitsch und fordistischer Büro- und Industriearchitektur. »Wichtig ist«, betont der Anwalt, »zunächst eine erste Eingabe einzureichen. Das bestimmt den gesamten weiteren Verlauf.« »Jedoch«, erklärt der Gerichtsdiener K.s Onkel, »wird in der Praxis die erste Eingabe vom Gericht nicht gelesen.« »Sie wird in der Akte abgeheftet«, ergänzt Hastler. In der Entfernung klirrt Glas, und K. entfernt sich von der Gruppe, während diese weiter diskutiert. Leni wartet bereits auf ihn: »Ich habe das Glas zerbrochen, um deine Aufmerksamkeit zu erregen. Ich wollte, dass du zu mir kommst.« »Ich habe auch an dich gedacht«, gibt K. zu. »Da drinnen konntest du deinen Blick nicht vor mir lassen. Und doch lässt du mich warten.« – »Ich konnte doch nicht ohne eine Begründung aus dem Raum gehen.« Sie schaut tief in seine Augen.

»Ich weiß, dass du mich nicht wirklich magst. Doch ich werde mit dir schlafen, und dann wirst du nicht mehr gehen können.«

Zwischen Bergen von Akten verführt sie den Angeklagten.

Lautes Lachen. Beim Screening von Orson Welles' Kafka-inspiriertem *Prozess* (1962) sitzen Störer im Publikum. Es breitet sich Empörung bei den Welles-Gourmets aus. Wer von ihnen kann schon ahnen, dass es natürlich Welles selbst ist, der sich im Kinosaal totlacht. Als »schwarze Komödie« erklärte er seinem Hauptdarsteller Perkins das beklemmend und düster inszenierte Labyrinth aus Abhängigkeiten, Willkür, unergründlichen Aktenbergen und erotisierter Macht.

Ihre Faszination für das Böse ist es, die Schwester Leni in die Arme von Joseph K. treibt, der von dem undurchschaubaren Justizapparat eines diffusen Verbrechens angeklagt wird. Seine bizarren Begegnungen mit Mittelsmännern der Macht und den ihr unterworfenen Frauen geben dem Film den Takt vor. Leni schläft mit allen Angeklagten, erklärt ihm der Anwalt, denn ihm darf sie ihre Abenteuer mit den Delinquenten beichten. Romy Schneider, einst Darstellerin der biederen Donauprinzessin Sissi, gibt die ebenso devote wie sexuell freizügige Femme fatale.

Bereits Kafka führt in seinem Roman *Der Prozess*, neben teils gierigen, teils ängstlichen Handlangern der Macht, subtil sexualisierte Frauenfiguren als Antipoden zum naiv-unschuldigen K. auf. Doch Welles geht einen Schritt weiter in der Andeutung, dass unter der Oberfläche der verfolgten Unschuld K. ein Pornograf lauert und bringt so die heimliche Allianz zwischen Angeklagtem, Femme fatale und korrupter Macht ans Licht. »He's guilty as hell«, sagt Welles über seinen K., während Kafka fortwährend die Unschuld des Angeklagten unterstreicht – ihn jedoch abschließend »wie einen Hund« und mit einem tiefen Gefühl der Scham sterben lässt.

Welles' K. endet brutaler, aber ohne Scham: »Nicht ich, ihr werdet es tun müssen, ihr werdet mich töten müssen«, lacht er den Schergen des Apparats ins Gesicht, kurz bevor er von ihnen mit einer Ladung Dynamit in die Luft gejagt wird. Nach den Verbrechen der Shoah, nach der europäischen Teilung und auf der technischen Schwelle zur Digitalisierung staatlichen Terrors ist *Der Prozess* nicht mehr als ein »Ballett (…) eines intellektuellen Juden« (Welles) mit seiner impliziten Selbstbezichtigung aufführbar. Möglicherweise ist gerade die Offenlegung des schuldhaften Anteils von K. durch Welles die Grundlage für die Abwesenheit von Scham.

Die paranoid-beklemmende Atmosphäre des Romans findet bei Welles hingegen ihre düstere Entsprechung. Die stets zu klein oder zu groß wirkenden Kulissen von Welles' *Prozess* speisen sich sowohl aus dem Klassizismus der Donau-Monarchie, der Welt Kafkas, als auch aus ihrem modernistischen Nachhall. Imperiale Herrschaftsarchitektur trifft so auf nüchtern technisierte Bürohallen, die düster ausgeleuchteten Kathedralen der digitalen Zukunft. Welles: »So haben wir sowohl das heruntergekommen Moderne als auch die verrottenden Wurzeln, die direkt ins Herz des 19. Jahrhunderts führen.« Weit entfernt von dem Befreiungsmedium, als das moderne Bürotechnik heute weithin und mit zweifelhaftem Recht gilt, erscheint diese bei Welles als Zeichen pseudorationaler Macht und Willkür.

Im Alter von 26 Jahren schuf Welles als Regisseur, Hauptdarsteller, Autor und Produzent *Citizen Kane* (1941), 2002 wird er posthum von Filmschaffenden und Kritikern in Umfragen des *British Film Institute* zum größten Regisseur aller Zeiten gekürt. Darüber hätte er vermutlich herzlich gelacht.

*

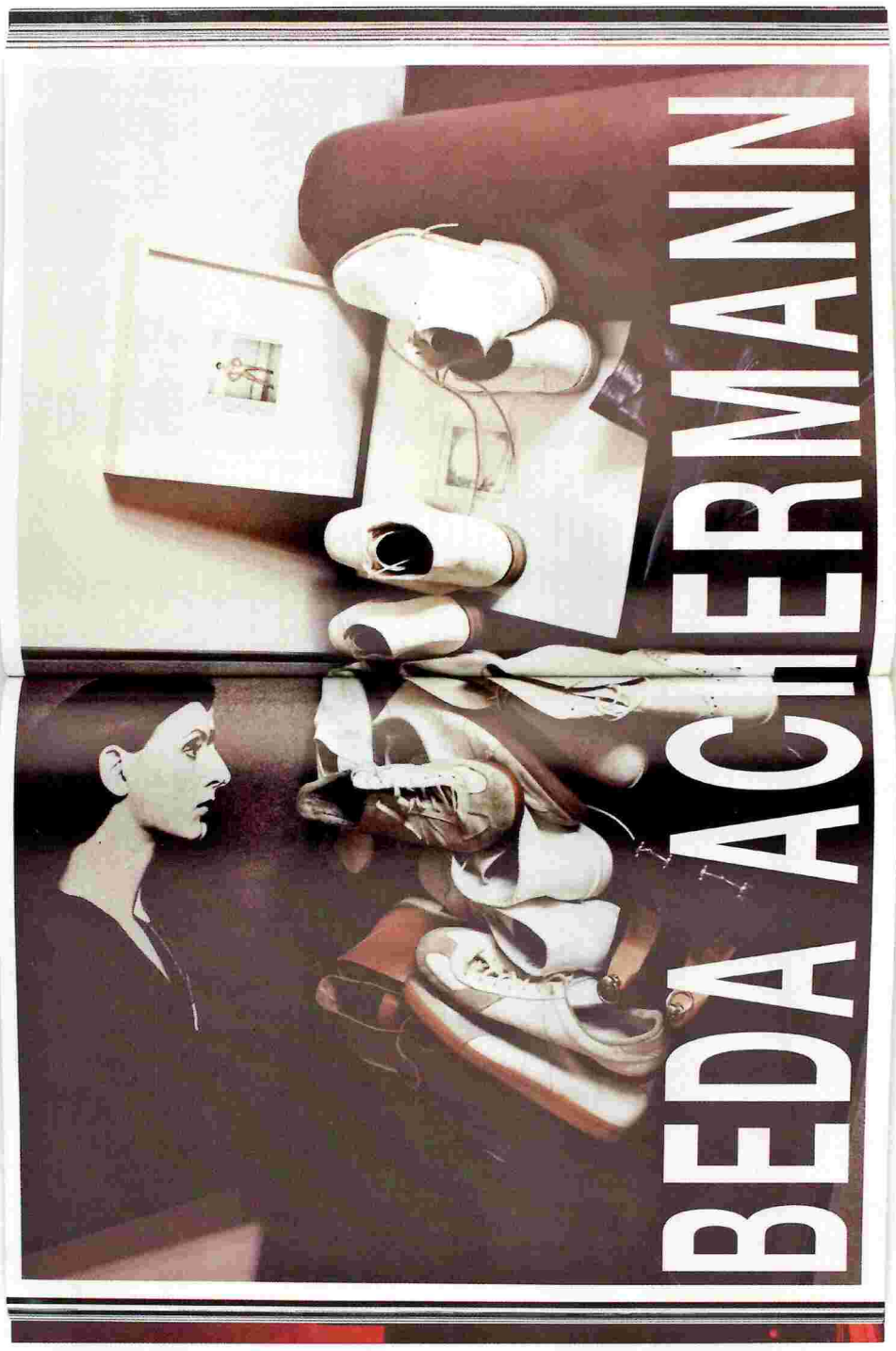
***Der Prozess* (*The Trial*)**
Frankreich, Italien, Deutschland, 1962
Regie: Orson Welles
Mit: Anthony Hopkins, Orson Welles, Jeanne Moreau, Romy Schneider u.a.
118 Minuten, Arthaus Blu-ray

Interview: Beda Achermann

Der Schweizer Grafiker Beda Achermann hat hierzulande wahrscheinlich mehr für die Mode getan als jeder andere Gestalter. Mitte der 80er Jahre machte er die *Männer Vogue* zu einem der führenden deutschen Fashion-Magazine. Heute führt der 58-Jährige mit dem *Studio Achermann* eine Werbeagentur in Zürich und arbeitet weiterhin auf dem Feld der Mode. Im Gespräch zeigt der Mann, der die Strecke Zürich – München mehrmals im Monat mit einem Chauffeurdienst zurücklegt (»Das sieht schick aus, kostet aber nicht mehr als ein am Vortag gebuchter Flug«), Charme, Selbstbewusstsein und Stil.

Text — Anne Waak
Fotos — Fabian Schubert

»Wir wollten schick und böse sein«



Herr Achermann, was tragen Sie heute?
Wie meistens trage ich auch heute einen dunkelblauen Doppelreiher, maßgeschneidert. Dazu ein weißes T-Shirt und Hosen von Lanvin, ebenfalls in dunkelblau. Davon habe ich mehrere in verschiedenen Farben. Sie sind aus Kaschmir, wie Jogginghosen geschnitten und ebenfalls maßgeschneidert. Meine *Belgian Shoes* werden tatsächlich in Belgien gefertigt. Das sind Klassiker, eine Mischung aus *Loafers* und Pantoffeln, nur ohne Zotteln. Sie sehen so ähnlich aus wie die Schuhe, die der Papst trägt – ich habe sie in verschiedenen Ledern und Farben.

Sie gelten als Dandy und wurden in verschiedenen Magazinen bereits mehrmals zum bestangezogenen Mann gekürt.
Das ist nichts, worauf ich besonders stolz wäre. Ich bin schon ein bisschen eitel, aber wichtig sind mir diese Auszeichnungen nicht.

Mein Stil hat sich auch praktisch seit Jahrzehnten nicht verändert, er gilt somit mal als modisch, mal als klassisch.

Als Sie 1984 als Art Director der *Männer Vogue* anfingen, waren Sie aber sicher noch anders gekleidet.
Damals trug ich ganz normale Jogginghosen. Ich glaube mittlerweile, dass diese Vorliebe mit meinem Vater zu tun hat. Der war Sportinspektor – auf Hochdeutsch also Sportlehrer – und hatte immer diese Art Hosen an. Die sind einfach sehr bequem. Davon abgesehen habe ich damals viel von Comme des Garçons und Yohji Yamamoto getragen, die waren meine modischen Helden. Obwohl man im Rückblick sagen muss: Das Zeug war grauenhaft. Clownskostüme!

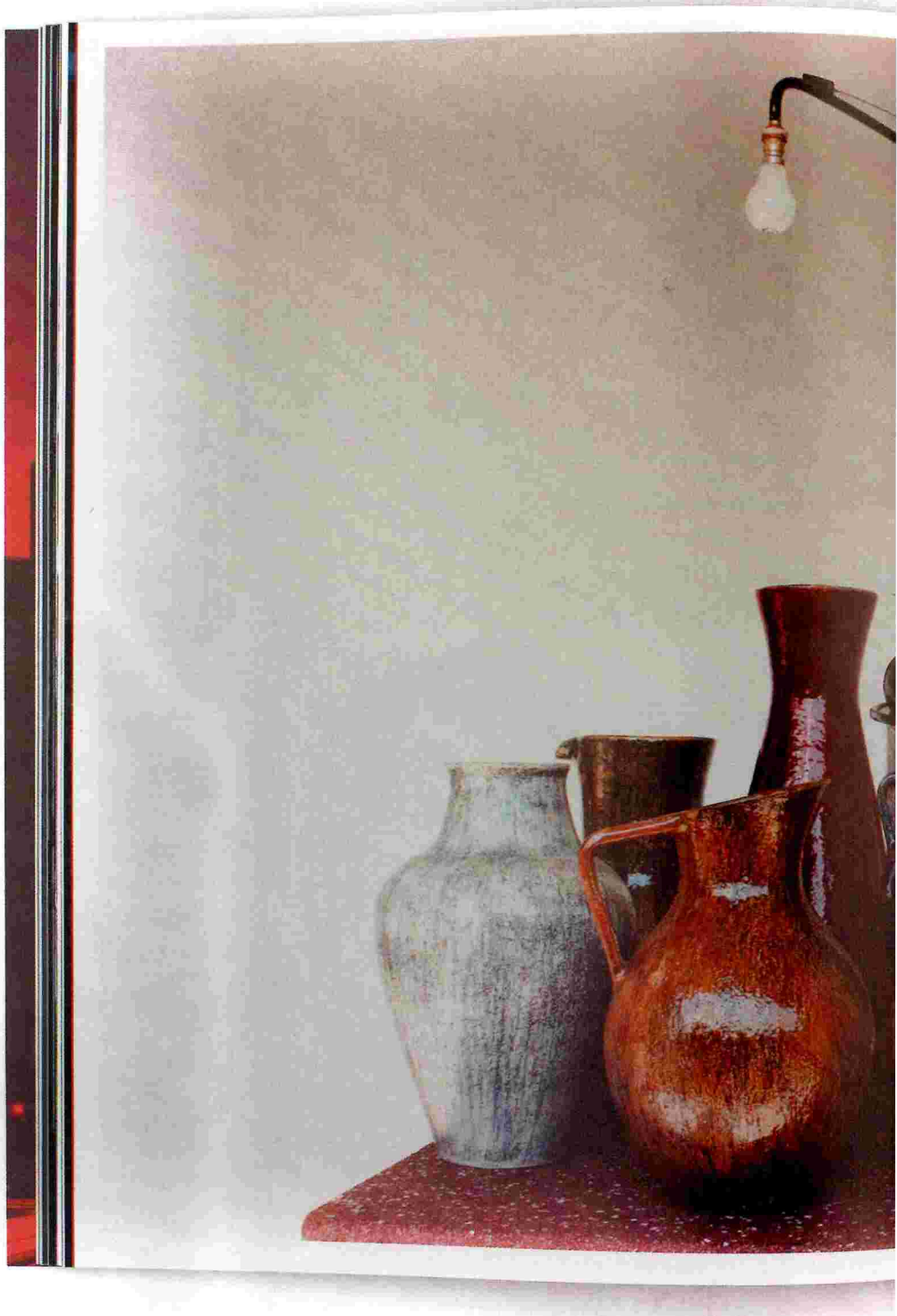
Sie entstammen einem gänzlich unmodischen Umfeld, einem einfachen Elternhaus in der Innerschweiz.
Meine Wurzeln liegen in den Bergen, daher habe ich meine bäuerliche Seite. Andererseits interessiert mich seit jeher das Schicke und das Schöne. Beides habe ich versucht, in jeder Ausgabe der *Männer Vogue* zu vereinen: Das Schöne, das mit der Mode zusammenhängt, und zum Beispiel Porträts von rauen, fast teuflischen Männern wie Jack Nicholson. Wir wollten immer schick und böse sein.

Wann fand Ihre erste Begegnung mit Mode statt?
Nachdem ich die Kunstschule absolviert hatte, arbeitete ich als Grafiker in einem Zürcher Kreativteam. Die entwarfen damals eine unglaubliche Kampagne für das recht biedere Karstadt-Kaufhaus: Ein Wahnsinnsfoto eines Anzuges, darunter stand »Helmut Newton für Karstadt«, unten ganz klein der Preis und sonst nichts. Die Anzeige erschien dann in der *Süddeutschen* und der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*. Das war vor 30 Jahren und die Gestaltung der Kampagne für die damalige Zeit unfassbar avantgardistisch. Ich war für die Fotoregie verantwortlich und konnte so Meistern wie Guy Bourdin und eben Helmut Newton bei der Arbeit zuschauen. Insofern kam es zu meiner ersten Berührung mit der Mode über die Modefotografie.

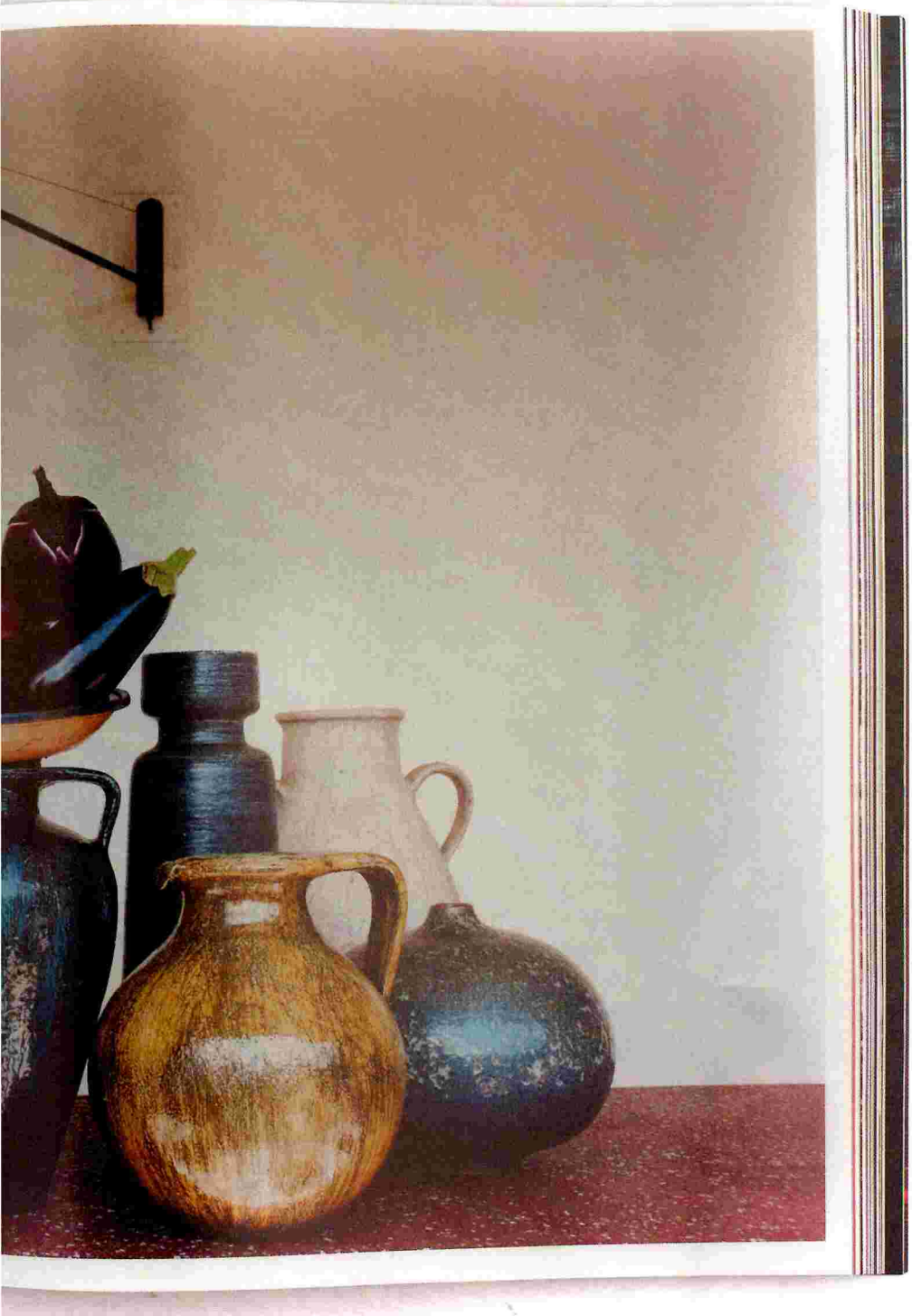
Ab 1984 waren Sie dann Art Director der *Männer Vogue*, die damals erstmals auf den deutschen Markt kam. Wie sah so ein Tag in der Münchner Redaktion aus?
Wir fingen gegen 9:30 Uhr an zu arbeiten, konferierten und tüftelten ein paar Sachen aus. Dabei lief immer sehr laute Musik – David Bowie, Stan Ridgway, Iggy Pop, The Fuzztones, Mantronix. Im Sommer gingen wir meist gegen 14 oder 15 Uhr in den Biergarten. Da führten wir unsere Konferenzen weiter, bevor wir am Abend ziemlich heiter zurück in die Redaktion gingen und das Magazin layouteten. Das ging bis Mitternacht, danach gingen wir noch auf ein paar Drinks ins *Schumann's*, wo wir einen Stammtisch hatten.

Im Grunde glich unser Tagesablauf dem eines Ferien-Töpferkurses: Es gab keine Unterscheidung zwischen Leben und Arbeit.

Die Fotos kamen damals noch als Prints in die Redaktion, das war dann jedes Mal ein Fest. Manchmal gingen sie aber auf dem Postweg verloren und mussten neu gemacht werden. Ab und zu haben wir die Bilder auf dem Boden ausgelegt, auf jedes kam ein Hundekuchen und dann ließen wir meinen Hund, Doktor, auf sie los. Dasjenige das er zuerst ansteuerte, kam ins Heft. Weil sie alle gut waren, machte es keinen Unterschied, welches wir nahmen. *(lacht)*



Anischten der Inneneinrichtung von Beda Achermanns Haus in Zürich



Heute, da das Magazin wieder entdeckt wird, heißt es: Beda Achermann war die *Männer Vogue*. Das klingt, als seien Sie der Chef des Ladens gewesen.
In den fünf Jahren, die ich bei der *Männer Vogue* war, habe ich vier oder fünf Chefredakteure überlebt. Die waren immer nur kurz da, uns hingegen konnte man nicht feuern – weil unsere Ideen und Bildkonzepte das waren, was das Magazin getragen hat.

Worin bestanden diese Konzepte?
Wir wollten moderner sein als die Anzeigen von Comme des Garçons und einflussreicher als die von Yohji Yamamoto. Deshalb haben wir viel gewagt und waren immer weit weg von dem, was damals als gängig galt. Als wir die Idee hatten, die Spieler der deutschen Fußballnationalmannschaft von 1974 in der aktuellen Anzugmode zu fotografieren, kam das beim Verleger natürlich gut an. Was wir vorher keinem sagten, war, dass wir ein Lama mitbrachten. Wir kamen am Ort des Shootings an, steckten Uli Hoeneß, Jürgen Grabowski und Gerd Müller in Boss-Anzüge und gaben ihnen die Leine in die Hand, an deren anderem Ende sich das Lama befand. Die waren so überrascht und hatten auch Angst davor, von dem Tier angespuckt zu werden, dass sofort urkomische Motive entstanden. Der Fotograf Max Vadukul machte die Bilder und wir gingen wieder.

Wo fanden Sie die Fotografen, mit denen Sie arbeiten wollten?
Ich verbrachte viel Zeit in Paris und London und schaute mich dort um. Magazine wie *Arena*, *Per Lui*, oder die *L'Uomo Vogue* waren wichtig. Und *Jill*, das erschien in Paris. Ich traf Agenten, von denen es damals längst nicht so viele gab wie heute, und diskutierte mit denen, wer die neuen guten Fotografen waren. Oft lief es aber auch ganz anders, bei Ellen von Unwerth zum Beispiel: Die arbeitete ja erst als Nummerngirl beim Zirkus Roncalli und dann als Model. Als sie mir ein paar der Fotos zeigte, die sie selbst gemacht hatte, habe ich sie sofort für die *Männer Vogue* engagiert.

In den 80ern wandelte sich das damals herrschende Männerbild, und die *Männer Vogue* hat dies entscheidend mitbeeinflusst. Männer durften auf einmal androgyn und offen sexy sein. Aber es gab plötzlich auch Strecken in denen männliche Models in Hausmänteln an Kinderbetten saßen.

Man muss wissen, dass Mode damals unter dem Dressman-Konzept präsentiert wurde. Einer unserer besten Anzeigenkunden, Hugo Boss, warb mit gepflegten blonden Jünglingen, die auf Podesten standen. Wir dagegen hatten ein Interesse an starken Persönlichkeiten, und jeder Fotograf hat da seine eigenen Vorstellungen umgesetzt. Oft nicht mit professionellen Models, sondern mit Freunden, Schauspielern, Laien. Bis auf Herb Ritts, der sich immer sehr junge Jungs als Models aussuchte, waren die Männer, die wir zeigten, eigenartige Typen: Dandys, Verrückte, Bohemiens. In einer Ausgabe hatten wir mal Fotos von Peter Lindbergh, der das Model Lynn Koester in einer stillgelegten Zeche im Ruhrpott fotografiert hatte. Das sah aus wie aus einem Film von Fritz Lang, sehr expressiv, sehr düster. Dazu hatten wir eine Strecke mit den Tänzern des Ensembles von Pina Bausch – insgesamt eher unschicke Leute. Die sahen wahnsinnig hungrig aus, mit großen Nasen, riesigen Ohren und kahl rasierten Köpfen, auf denen sie Stühle balancierten. Dazu kam noch eine Strecke mit sehr androgynen Männern und einem Mädchen, dem wir einen Schnäuzer geschminkt hatten. Das war die Ausgabe, die ohne Frage so richtig *over the top* war.

Wie haben Sie die beim Verlag durchbekommen?
Meine Strategie bei besonders schwierigen Fotos hieß oft Vertuschung: Bei der Strecke mit den androgynen Männern schnitt ich die Köpfe der Models ab, sodass der Verleger nur die Kleider sah. Das sah ganz okay aus. Als die Ausgabe dann mit den Köpfen herauskam, ist der durchgedreht.

Er rief, das sei der größte Bullshit, den er je zu Gesicht bekommen habe, schmiss das Heft auf den Boden und trampelte darauf herum.

Waren Sie, wie Mario Testino heute sagt, zu revolutionär für Deutschland in den 80er-Jahren?
Ja, rückblickend glaube ich, dass wir zumindest für die deutschen Werbekunden zu früh dran waren. Einmal wurde ich zum damaligen Chef von Boss, Jochen Holy, zitiert. Der drohte, alle Anzeigen zurückzuziehen, wenn ich in unseren Modestrecken noch einmal die Leute mit den großen Nasen, irgendwelche Berliner Künstler oder Handwerker zeigen würde. Ein paar Jahre später traf ich ihn wieder und er erzählte mir von seiner neuen Kampagnenidee: Er wollte die Models als Handwerker verkleiden.

Auch der bis heute anhaltende Körperkult hat seinen Ursprung in dieser Zeit. Es gab Geschichten über Schönheits-OPs bei Männern, auch Kosmetik war auf einmal ein Thema.
Wir waren uns nicht unbedingt bewusst darüber, dass wir ein neues Männerbild schufen. Wir haben versucht, das schöne Leben zu feiern und das so unseren Lesern Schritt für Schritt nahezubringen. Dazu gehörten Mode, Kunst, aber auch Beauty. Eine Ausgabe drehte sich nur um das Thema Party. Da gab es dann die passende Mode, die richtigen Drinks und Orte, aber da stand auch drin, wie man sich schön macht, wenn man nur eine Stunde Zeit hat. Unser Ziel war natürlich, dem deutschen Mann ein wenig Stil beizubringen, gleichzeitig wollten wir zur internationalen Magazin-Avantgarde gehören.

Gab es Rückmeldungen dazu, ob Ihnen das gelungen ist?
Wir wussten, dass wir eine große Fangemeinde hatten und wichtige Modeleute wie Karl Lagerfeld unsere Hefte sammelten. Hinzu kommt: Der bis heute sehr erfolgreiche Nick Knight macht immer noch eins zu eins die gleichen Fotos wie vor 25 Jahren bei uns, Ellen von Unwerth auch, Paolo Roversi sowieso. Wir waren einfach sehr modern.

Sie sagen, Ihr Ehrgeiz bestand darin, besser zu sein als die *L'Uomo Vogue*, dieses Magazin gibt es heute noch. Die *Männer Vogue* hingegen wurde 1997 zur GQ.
Anders als in Deutschland gibt es in Italien unzählige Männermodeschöpfer, Mode hat dort einfach immer noch einen anderen Stellenwert. Wobei man sagen muss: Die *L'Uomo Vogue* hat heute auch nur noch eine Auflage von 10.000 Heften. Bei uns war sie damals achtmal so hoch.

Warum gibt es im deutschsprachigen Raum bis heute kein vergleichbares Magazin?
Es gibt in der ganzen Welt kaum Vergleichbares. Überall wird nur nachgebetet, was der Modeklüngel sagt. Da sind nur noch wenige eigene Ideen, wenig

Kreativität. Trotzdem kaufe ich immer noch fast alles: *Self Service*, *Purple*, *Another Magazine*. Dabei ist das französische *Double* sicherlich das Beste, was es derzeit gibt.

Was einem sofort auffällt, wenn man die *Männer Vogue* betrachtet und sie mit aktuellen Magazinen vergleicht: Die Models sind heute, genau wie in Modezeitschriften für Frauen, sehr viel jünger als damals. Ärgert es Sie als Mann, dass nur noch Jugendliche als Modevorbilder zu gelten scheinen?
Das ist mir eigentlich scheißegal. Auch dünne 18-jährige Bubis können etwas Amüsantes haben. Aber wenn nach zehn Seiten dann wieder nur Bubis kommen … Die Mischung ist wichtig.

Sie sagen, das Erscheinungsbild von Magazinen wird heute statt von Redakteuren und Gestaltern weitestgehend von Stylisten bestimmt.
Das nervt mich unheimlich. Jemand, der für die Mode zuständig ist und einen Look kreieren kann, kann doch deswegen noch lange kein ganzes Heft zusammenstellen. Da fehlt die übergeordnete Vision. Ein gutes Heft, und das gilt nicht nur für Modemagazine, hat das, was ich den Singsong nenne: Ein Auf und Ab, die Abwechslung zwischen schwer und leicht, Kultur und Mode, Text und Bild, lang und kurz. Aber heute sind die gleichen Leute, die die Modestrecken etwa in der französischen *Vogue* stylen, auch für den Look zum Beispiel der Gucci-Anzeigen im selben Heft zuständig. Dadurch werden diese Menschen immer wichtiger.

Es war ein Stylist, Michael Roberts, der damals die Idee hatte, Tina Turner für eine in der *Männer Vogue* erschienene Modestrecke auf das britische Elite-Internat Eton zu schicken und inmitten von Schülern zu fotografieren.
Michael hatte etwas sehr Englisches, Gentlemanhaftes. Gleichzeitig war er sehr obsessiv und ausgeflippt. Der Charme, die Wildheit und das Spielerische; alles was das Wesen eines solchen Jungeninternats ausmacht, passte gut zu Tina Turner. Und Herb Ritts hat das Ganze fotografiert. Um noch einmal auf die wachsende Macht des Modeklüngels zurückzukommen: Diese fatale Entwicklung findet an mehreren Stellen statt: Es tauchen immer die gleichen Stylisten auf, die gleichen Retoucheure, die gleichen Fotografen. Immer weniger Leute bestimmen, wie etwas auszusehen hat – eine Katastrophe.

Oder waren die 80er einfach das spannendere Jahrzehnt?
Zu der Zeit gab es in Deutschland eine Handvoll Frauen, die Hosen von Prada trugen.

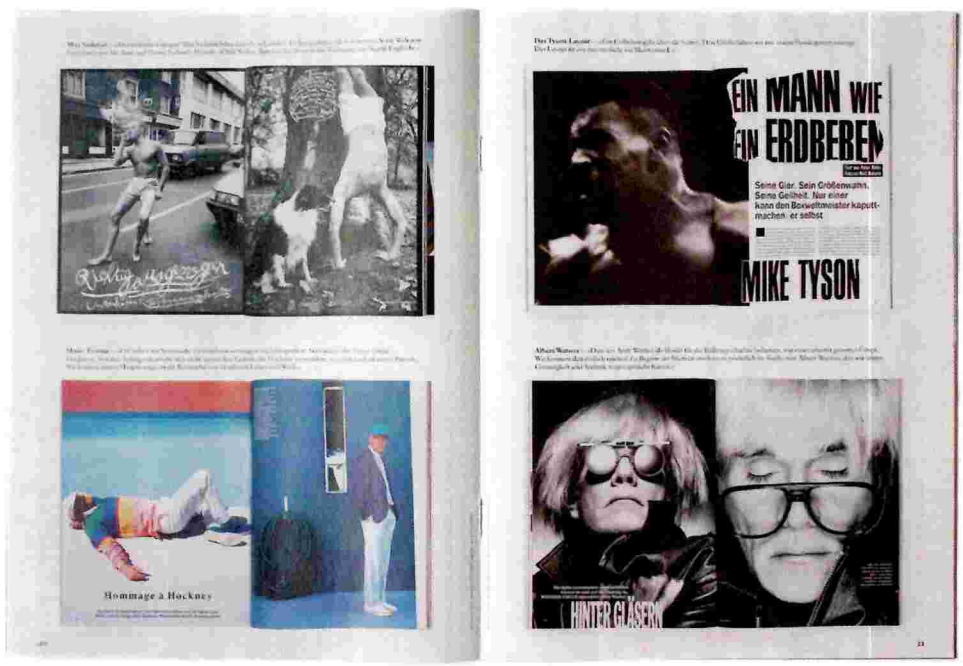
Diese Frauen waren so interessant, eigen und schön, dass man mit jeder sofort ein Wochenende verbringen wollte.

Heutzutage ist das, was als modisch gilt, so weit verbreitet, dass es schon wieder langweilig ist. Stilsicher und eigenwillig gekleidete Leute findet man sehr selten und nur mit etwas Glück noch an Orten wie den Londoner Außenbezirken.

Ziemlich genau am Ende der 80er Jahre, im November 1989, wurden Sie als Art Director der *Männer Vogue* gefeuert. Was war passiert?
Die fünf Jahre davor waren passiert. Aber ich hatte eine saugute Zeit. Und wir wären sicher nicht besser geworden.

*

Beda Achermann und Karl Lagerfeld (Hrsg.)
Big Time.
The Legendary Style of Männer Vogue 1984 bis 1989
399 Seiten, Edition 7 L / Steidl



Links & rechts —Doppelseiten aus der *Männer Vogue* aus den Jahren 1984 bis 1989

AUGUSTIN TEBOUL

Vorzügliche Leichen

Installation der Kollektion »Les Fleurs Du Mal«
im Salon Dahlmann zur Mercedes Benz Fashion Week, Sommer 2012.
Foto — Dunja Antic

Text — Jacqueline Krause-Blouin
Foto — Dunja Antic, York Wegerhoff

Annelie Augustin und Odély Teboul sind das Designduo der Stunde: AUGUSTIN TEBOUL. Ihre Mischung aus Prèt-à-Porter und Haute Couture überzeugt durch anspruchsvolle Handwerkskunst im postromantischen Look in nur einer einzigen Farbe: Schwarz.

Eine chaotische Neuköllner Dachgeschosswohnung: Zwei Mädchen wirbeln mit Stoffen herum, ein drittes telefoniert, eines bloggt die neuesten Kritiken. Auf dem Balkon sitzen zwei unaufgeregte junge Frauen. Annelie Augustin und Odély Teboul schweigen und sind müde. Die Berlin Fashion Week ist soeben zu Ende gegangen und mit ihr ein Marathon aus Mode, Smalltalk und Pressearbeit.

Seit zwei Jahren wohnen und arbeiten die Designerinnen nun zusammen in Berlin und ebenso lange geht es bergauf. Ihr gemeinsames Modelabel, Augustin Teboul, gilt als eine der angesagtesten Newcomer-Firmen, niemand sonst bekommt derzeit in diesem Segment so viel internationale Presse. An drei Kleiderstangen hängen die Kleider, Accessoires und Kopfbedeckungen der vierten Kollektion – ganz in schwarz. Das ist Augustin Tebouls Konzept: Sie entwerfen nicht einfach schöne Teile, sie haben eine Corporate Identity, eine Vision; etwas das sie ausmacht, wie die roten Sohlen Louboutin.

Schwarz. Alles aus dem Hause Augustin Teboul ist komplett in schwarz gehalten. Die teilweise derben Stoffe, wie Leder in dieser harten Farbe, brechen die Poesie der floralen Motive und die Fragilität der feinen Stickereien. »Obwohl wir uns nur auf eine Farbe konzentrieren, limitiert uns das nicht«, sagt Odély, sie hat drei Jahre bei Gaultier gelernt.

»Die bewusste Einschränkung gibt uns die Möglichkeit, viel mehr ins Detail zu gehen.«

Die Deutsche Annelie Augustin und die Französin Odély Teboul haben beide ihre Ausbildung an der renommierten Schule Esmod Paris im Bereich Modedesign und Schnitt mit Auszeichnung abgeschlossen. »Bei unserem ersten gemeinsamen Projekt arbeiteten wir nach der Methode des *cadavre exquis*«, erzählt Annelie. *Cadavre exquis* bedeutet »vorzügliche Leiche«, gemeint ist eine Erfindung des Surrealismus, eine Art Faltspiel, bei dem mehrere Personen einen Körper zeichnen. Der Erste beginnt mit dem Kopf, knickt das Papier um, sodass das Gezeichnete verborgen bleibt, lässt den Zweiten den Hals zeichnen, der Dritte wiederum zeichnet die Schultern. So entsteht am Ende eine surreale Figur, eine Art kollektive Collage. »Wir wollten, dass sich unsere gemeinsame Collage in unseren Entwürfen widerspiegelt. Durch das Wort *cadavre* kam für diese Arbeit nur die Farbe schwarz in Frage. Dabei blieb es.«

Ihre vierte Kollektion *Les Fleurs du Mal* zeigten Teboul nicht, wie die meisten anderen Designer, auf dem Runway der Modewoche, sie zogen eine Installation vor. »Runway ist uns zu hektisch; unsere Stücke sind sehr aufwändig gearbeitet, die Handarbeit kommt bei einer Installation viel besser zur Geltung.«, sagt Odély und blättert flüchtig in einem Modemagazin.

Und wirklich, mit Hilfe der Szenografin Zana Bosnjak gelang es Augustin Teboul, einen Raum weit entfernt von Zeit und Großstadt zu kreieren. Die Models wurden behutsam zwischen beeindruckenden Blumenbouquets drapiert, ein Pianist spielte Chopin, stille Hostessen servierten psychedelische Cocktails und in einer Ecke lockte ein Gesteck aus französischen *Macarons*. Auf den ersten Blick eine Wattewelt, ein zeitloser Traum. Doch die Kollektion trägt nicht umsonst den Namen *Les Fleurs du Mal* – die Blumen des Bösen, inspiriert von Charles Baudelaires Gedichtzyklus. Erst auf den zweiten Blick nämlich konnte man erkennen, dass die Blumen in bedrohlicher Schönheit aus den Mädchen herauszuwachsen schienen, die besinnliche Traumatmosphäre wich einem Hauch von *maison close*.

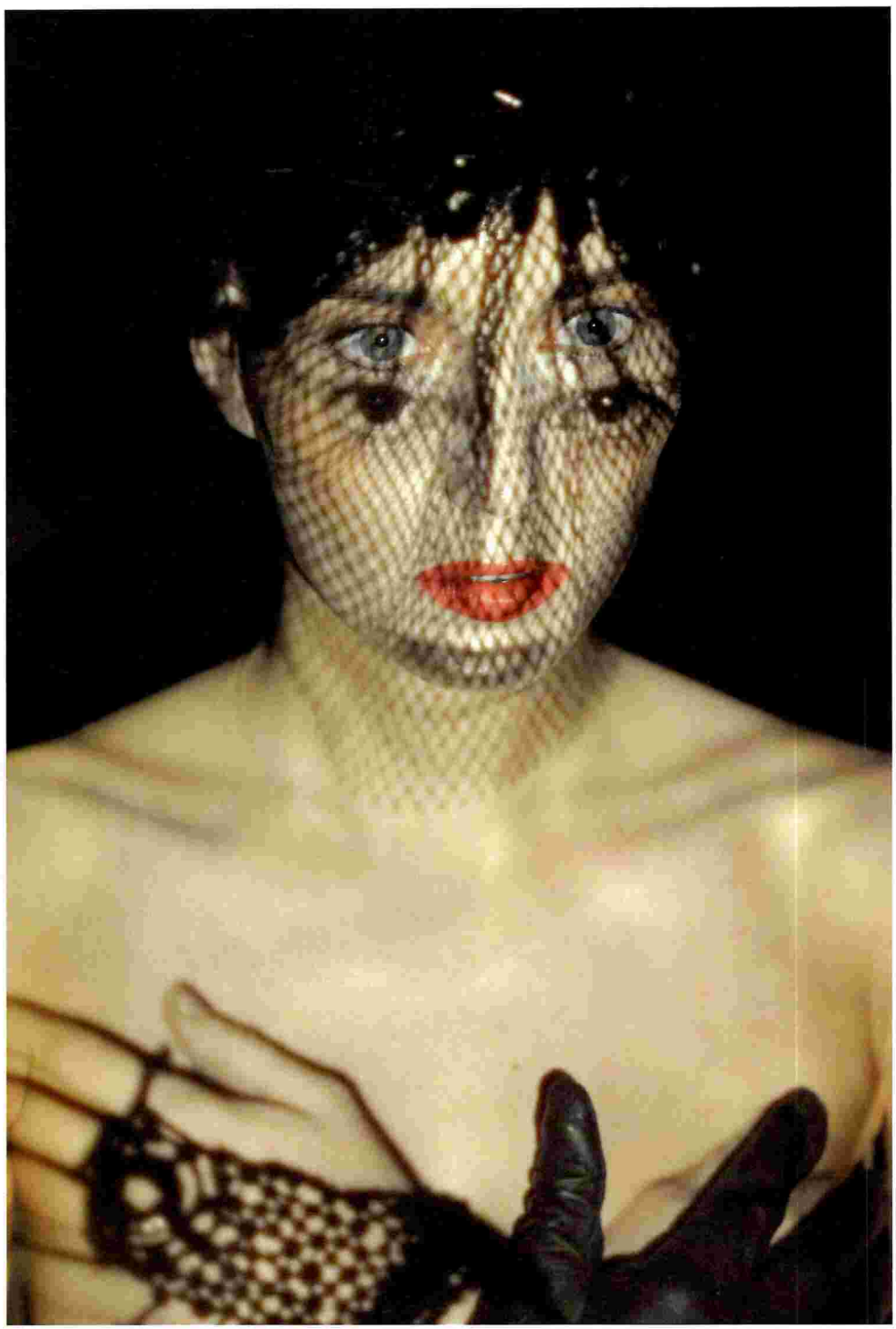


Bild aus der Reihe *Methamorpha#* :
York Wegerhoff Fotografie.
Handschuh und Kopfschmuck: AUGUSTIN TEBOUL.

Das Wechselspiel zwischen Romantik und Härte in den Entwürfen, perfekt umgesetzt in einer stimmigen Szene – eine derartige Konsequenz erlebt man selten bei Newcomern. Deswegen sind Augustin Teboul nicht nur für die Fashion-Szene interessant, auch Künstler wie der Fotograf York Wegerhoff haben das Design-Duo für sich entdeckt. Er verwendete die Haute-Couture-Teile von Augustin Teboul für sein analoges Fotoexperiment *Methamorpha #*, das er mittels Diaprojektionen umsetzte. Eine klassische Muse haben Odély und Annelie nicht. Und welche Berühmtheit könnte ihre Mode am besten repräsentieren? Die Antwort kommt von beiden gleichzeitig. »David Bowie«, sagt die eine, »Grace Kelly« die andere – Eine unschlagbare Kombination.

*

Mode

Sakko — Superdry
Hemd — Jil Sander
Fliege — Herr von Eden
Hose — JuliaandBen
Schuhe — Floris van Bommel

Produktion & Styling — Alexandra Dietl
www.alexandradietl.de, www.fame-agency.com

Fotografie — Johannes Graf
www.team-house.de

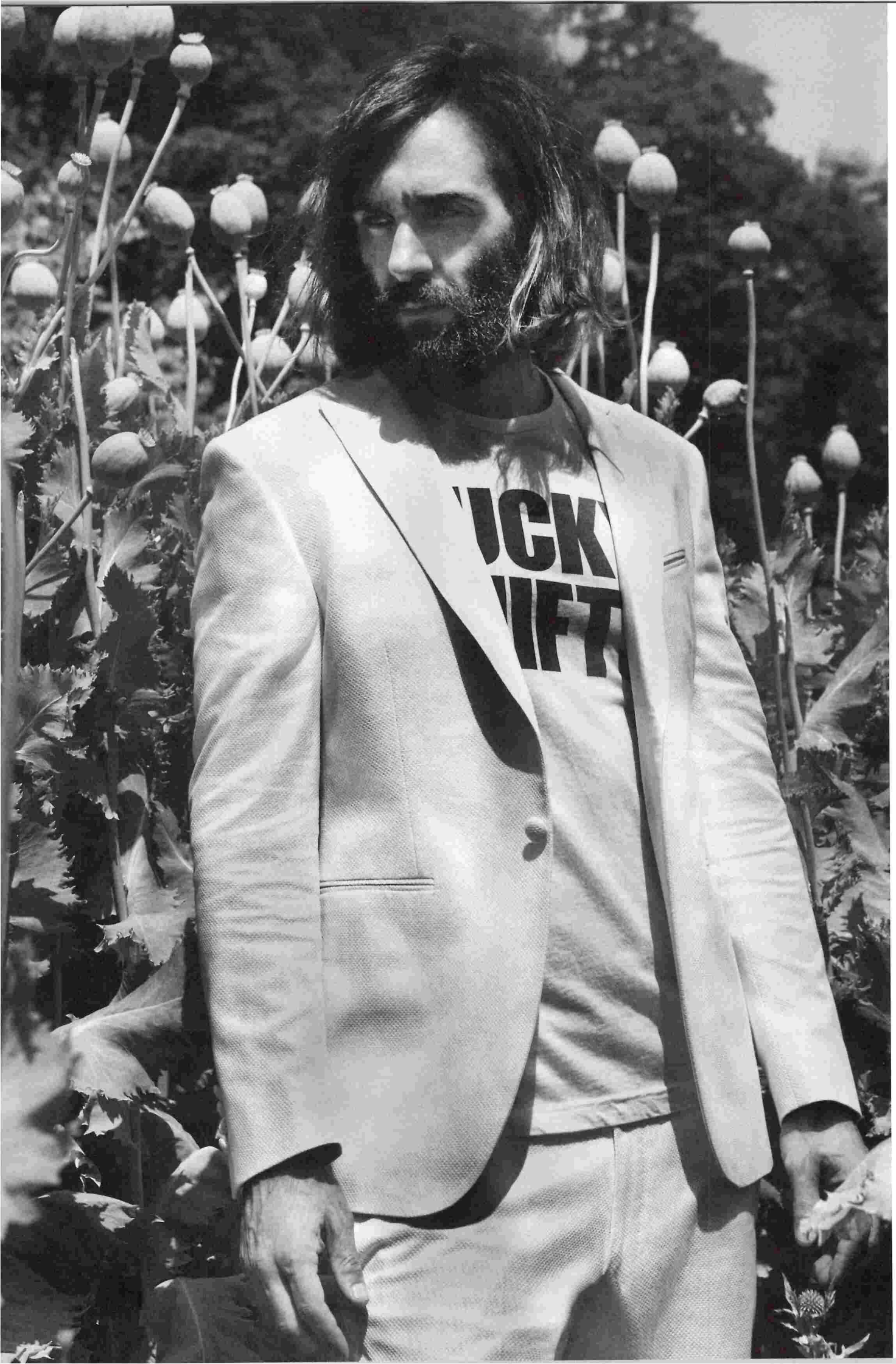
Produktionsassistent — Simon Deichmann
www.sd-sports.de

Retusche — Ramona Reuter
www.ramonareuter.com

Hair & Make-up — Sigi Kumpfmüller (by sebastian professional)
www.fame-agency.com

Model — Florian Leichs
www.kultmodelagency.com

Hut — Y-3
Hemd — Hugo
Hose — Hugo

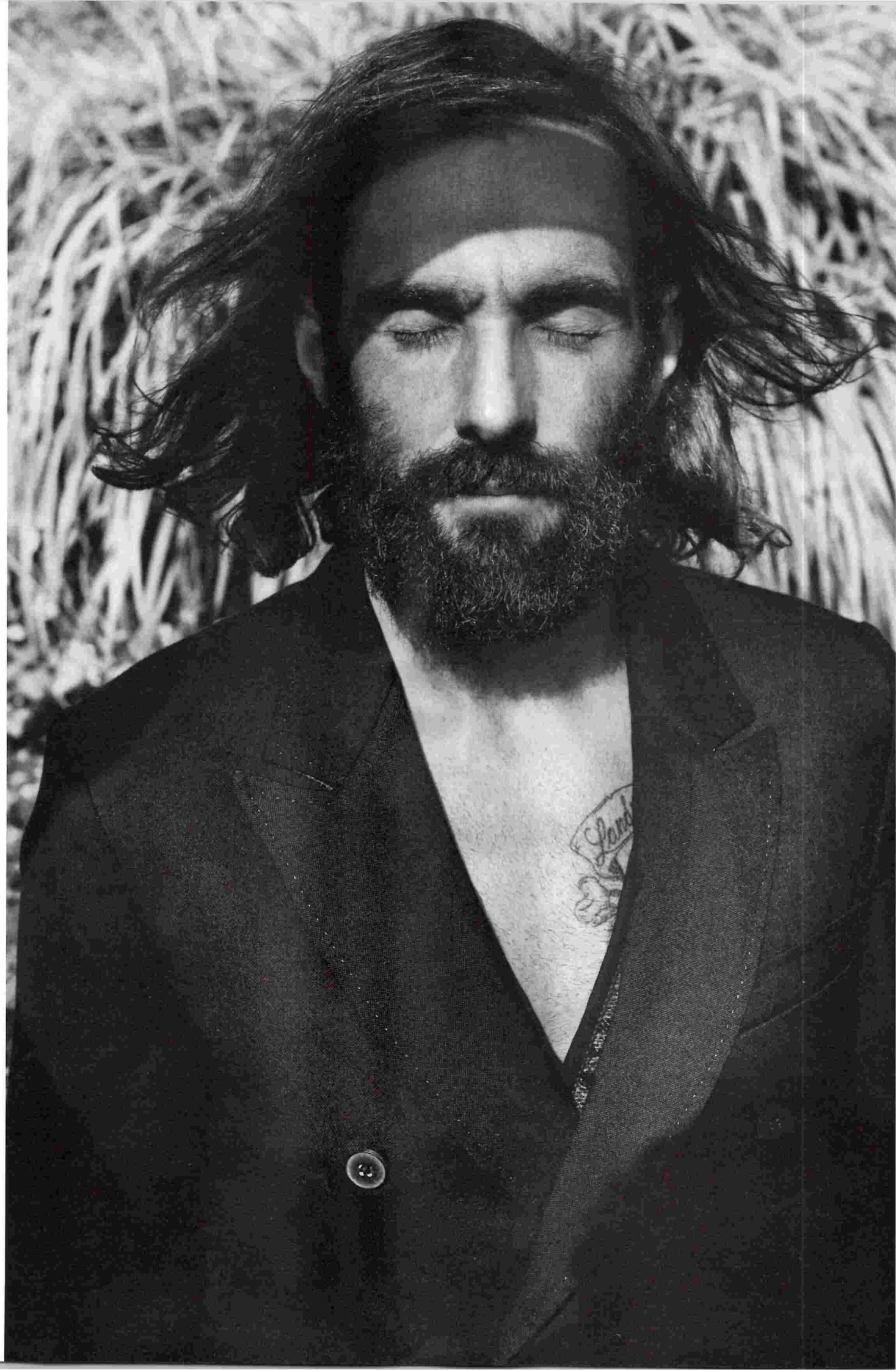


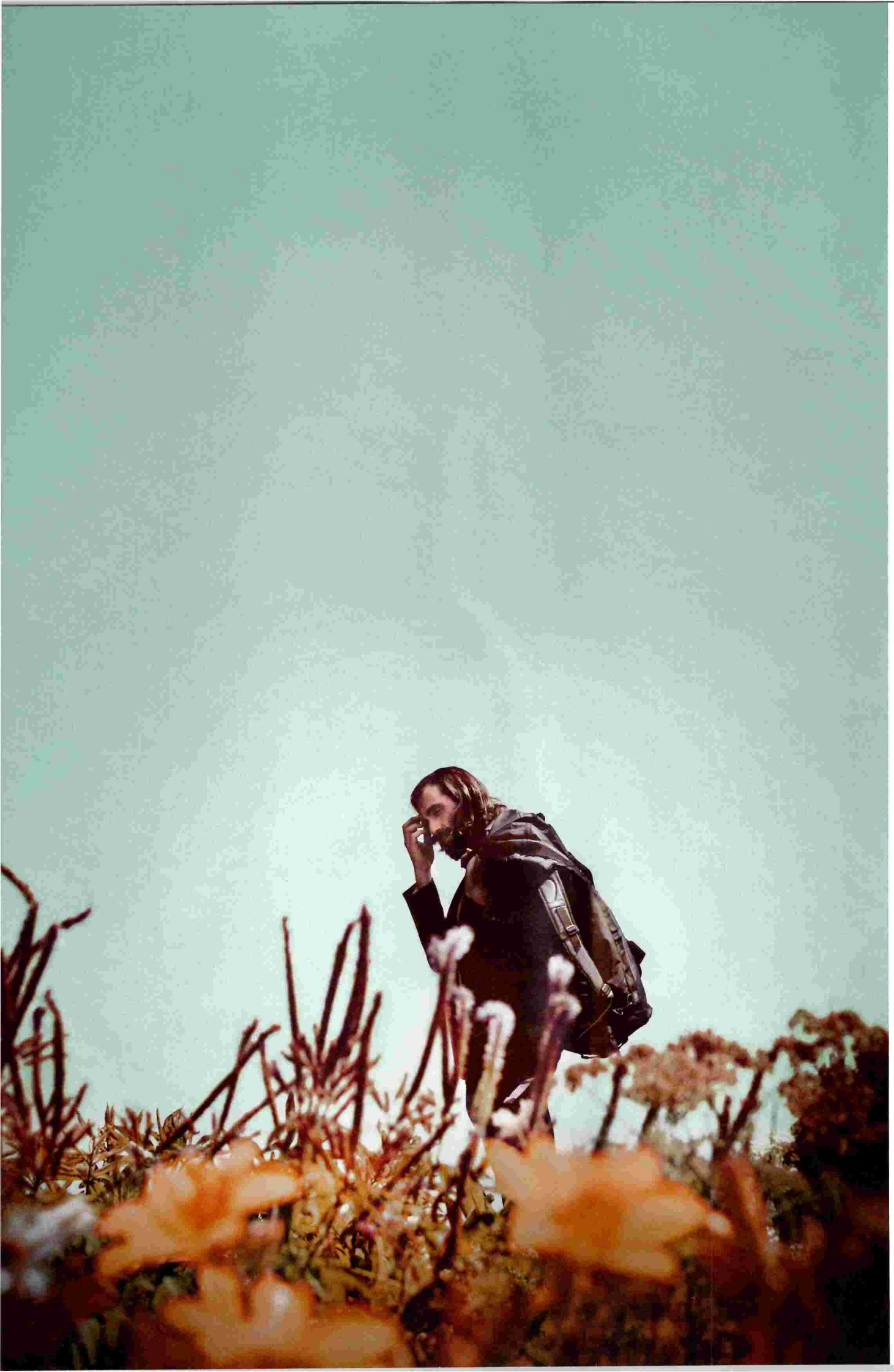
Anzug — Filippa K
Sweater — Folk Clothing
Schuhe — Floris van Bommel

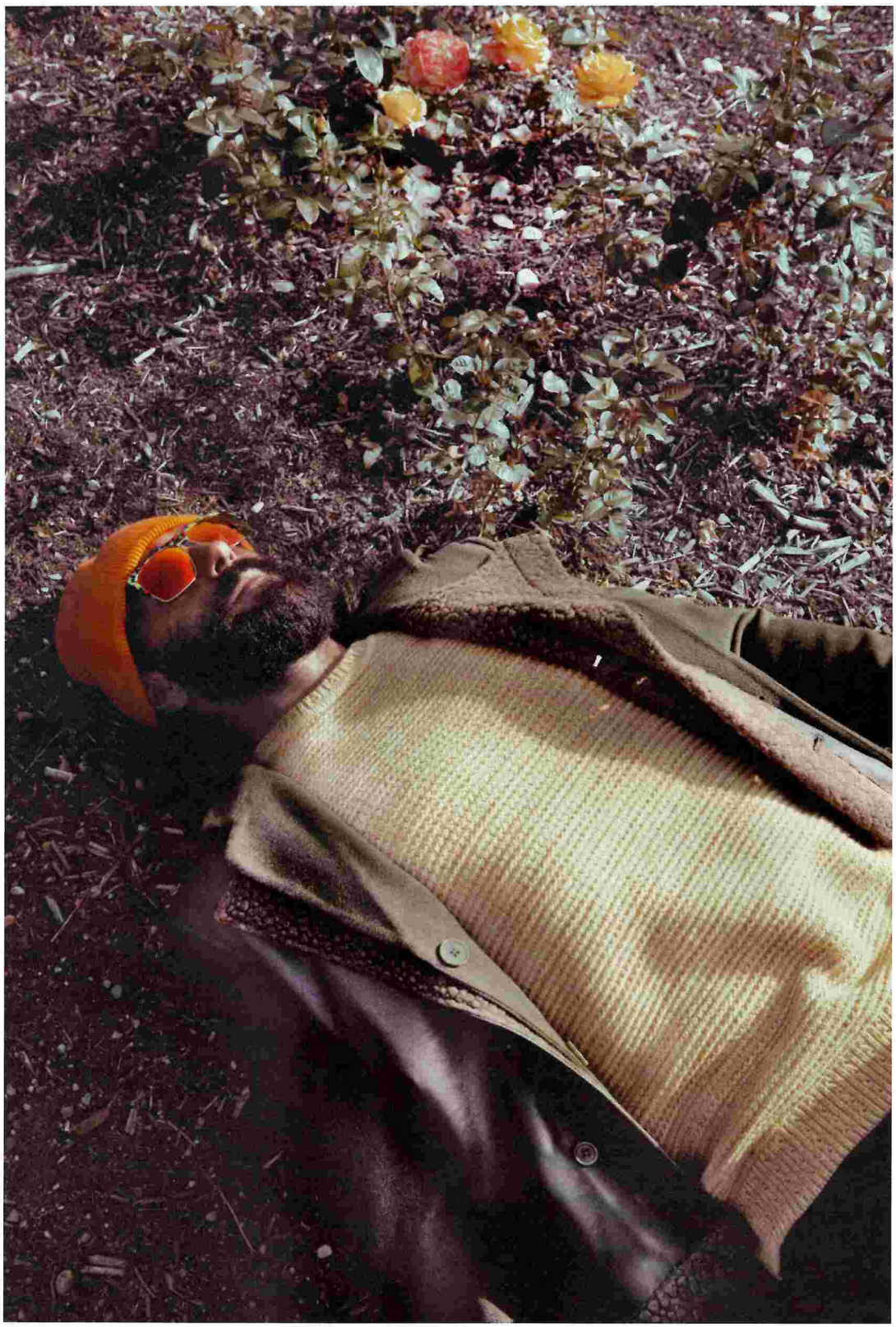
Anzug — Herr von Eden
Shirt — Worn Free

Mantel — Gant
Jeanshemd — Replay
Jeans — Replay

Anzug — Antony Morato
Weste — Replay







Mütze — Carhartt
Sonnenbrille — Andy Wolf
Jacke — Y-3
Pullover — Folk Clothing
Hose — Antony Morato

Anzug — Burberry
Rucksack — Eastpak

Jacke — Carhartt
Hemd — Herr von Eden
Shorts — Julian Zigerli
Schuhe — Sperry

Cap — Julian Zigerli
Anzug — Jil Sander
Shirt — Cheap Monday über Urban Outfitters
Schuhe — Filippa K

mit
Ariel Pink's Haunted Graffiti, Biota, Blokkmonsta, Bonaparte, Brandlmayr / Dafeldecker / Fennesz, Brockdorff Klang Labor, Cheek Mountain Thief, Christian Fennesz, David Byrne & St. Vincent, Dead Can Dance, Dinosaur Jr., Fiona Apple, Flying Lotus, Four Tet, Frank Ocean, Füxa, Get Well Soon, Guardian Alien, Hildur Guðnadóttir, Holy Other, Jagwa Music, Jim Coleman, Johnick, Jonathan Lethem, Julio Bashmore, Kid Kopphausen, Konx-Om-Pax, Lianne La Havas, LV, Malka Spigel, *Maskulin Mixtape Vol. 2*, Max Herre, Neneh Cherry & The Thing, Omni, Ondatrópica, Planningtorock, Pretty Paine, Quiet Village, Rahsaan Roland Kirk, Rodolphe Burger, Rudi Zygadlo, Shed, Spiritualized, Swans, The Flaming Lips, The Very Best, Wishmountain, Yeasayer, Yokokimthurston

Albumausgabe

Rudi Zygadlo
Tragicomedies

Text — Andreas Reihse

Schon wieder ein großartiges Album, das sich explizit auf Berlin bezieht und klischierte Zuschreibungen à la Party- und Techno-Hochburg locker umschifft. Dabei wurde der aus Glasgow stammende Rudi Zygadlo 2010 noch für sein Vorgängeralbum *Great Western Laymen* als Erfinder des Fusion-Dubstep gepriesen.

Während der Arbeit an *Tragicomedies*, erzählt Zygadlo, sei er nach Berlin gezogen, dort habe er Lebensveränderndes erlebt, was das Album geprägt hätte. Er singt von Trennung, vom Horror des Aufwachens in dunklen Räumen, beschwört vergangene glückliche Zeiten der Zweisamkeit: »Never felt alone out there / Next to you / Longing for life to begin / Far from you.« Folgt man der Musik, merkt man, dass Berlin (im Unterschied zu Glasgow) so groß ist, dass das Meiden (des Offensichtlichen) ein Einfaches ist; oder dass die komische, defekte Energie dieser Stadt einen eben an seltsame Orte treiben, in seltsame Zeiten schicken oder schlicht auch in Ruhe lassen kann. So behauptet Zygadlo, die einzigen Konzerte, die er in Berlin gesehen habe, hätten in der Philharmonie stattgefunden – allerdings nicht im Orchestersaal mit seiner weltweit gepriesenen Akustik, sondern, *admission free*, zur Mittagszeit im Vorraum.

Zygadlo *erzählt* gerne. Er kokettiert mit seiner Belesenheit – oder mit einem gewissen Schein davon. Bei der Komplexität seiner Musik darf man annehmen, dass das tatsächlich mehr ist als postpubertäres Rumgepose. Auf Bulgakov verwies ein Stück auf seinem letzten Album; ein Schlauer fragte noch nach Beckett, lachend winkte Zygadlo ab; natürlich wird ihm das jetzt dennoch zugeschrieben. Aber soll es doch! Schließlich macht er da weiter: Ein Album über die neun olympischen Schutzgöttinnen der Künste sollte *Tragicomedies* ursprünglich werden. Das war wohl etwas zu viel gewollt – zwei Stücke, »Melpomene« und »Waltz For Daphnis«, sind geblieben, ein weiteres, ein Spieluhr-Instrumental auf Basis des Traditionals »Greensleeves«, ist nach der Unterweltsgöttin »Persephone« benannt. Es wäre ein Leichtes gewesen, weiteren Songs Namen der Musen zuzuweisen, aber, wie gesagt, die hohle Pose ist Zygadlos Sache nicht.

Tragicomedies ist durchaus Computermusik, bedingt könnte man es auch Clubmusik nennen: Das Album klingt unverschämt gut, fett, und die melodischen Überlagerungen und Harmoniecluster funktionieren vor allem auch rhythmisch – die hierfür passende Diskothek wäre allerdings noch zu erfinden. Dennoch ist Zygadlo eher Singer/Songwriter oder, genauer gesagt, mit diesem Album zu einem geworden. Zu einem von der etwas exzentrischen Sorte, sprachlich nicht ganz so versiert und ohne ironische Distanz – zumindest spürt man diese nicht –, aber schon mit Sufjan Stevens oder Momus im Sinn (letzterer nicht zuletzt auch Schotte und musikalisch ähnlich eklektizistisch). Ein Unterschied vielleicht: Wo Momus Musik über die Jahre immer gezielter als Vehikel einsetzte, um Text zu transportieren, sich in zunehmender Geschwindigkeit mal hier, mal da bedienend, arbeitet Zygadlo langsamer, komplexer, malt impressionistisch mit Tönen Bilder und setzt, wo ihm die Worte ausgehen, das Erzählen mit musikalischen Strukturen fort. Seine Mittel der Wahl sind (in alphabetischer Reihenfolge): Canterbury Sound, DX-7-Yacht-Pop, europäische Folklore, Glitch, King Crimson zu Pete-Sinfield-Zeiten, Matmos-Funk, Moondog-Kammerspiel, orchestraler ZTT-Ambientpop, *Smiley Smile*, Smokey-Robinson-Doo-Wop, Super-Collider-Soul, Swingle-Singers-Vokalakrobatik, Talking-Heads-Gospel, T-Rex-Folkpop – das komplette spinnerte Programm.

Dabei thematisiert Zygadlo weniger den Bruch als vielmehr die Verfugung. Genres und Stile verklebt er mit einer ordentlichen Ladung Autotune. Dezentheit ist dabei seine Sache nicht. Warum auch? Das sind die Freuden der Jugend, die Jahre ziehen schließlich schnell genug vorbei. Zärtlich ist er schon, grob ist sein Vorgehen nicht, eher ein Suchen, Sich-Ausprobieren.

»Melpomene«, die erste Auskopplung, ist exemplarisch. Das Video ist wie der Trailer zu einer klassischen britischen *Coming-of-age*-Geschichte: Kleinstadt am Meer, eine verblassende Sommerliebe, ein ländliches Autorennen – vielleicht mit dem Zirkus weiterziehen, fliehen aus der Enge und Begrenztheit der endlosen *countryside*? Der Song baut wie alle Stücke auf einem Klavierthema auf (ab der Mitte des Albums ersetzt er diese Klangfarbe durch elektrifizierte Tasteninstrumente). Leicht orchestriert perlen Pianoläufe, immer wieder greift das Autotuning; dann stoppt das Band abrupt. Als Robert-Wyatt-Kantate läuft es weiter, steigert sich zu Arpeggio-Irrsinn, bricht ab, setzt neu an.

Aus diesem von irgendetwas zusammengehaltenen Identitätenchaos, aus einer Vielzahl von Ichs, schleift Rudi Zygadlo einen Kristall, in dem kaleidoskopartig immer noch *alle Möglichkeiten aufscheinen*, der aber auch eine neue Entität darstellt, vielleicht eine namens Schönheit. Und dass man diese Bastelei mit Vergnügen anhören kann, liegt daran, dass die große Klammer, die *Tragicomedies* zusammenhält, sich P-O-P buchstabiert.

*

Rudi Zygadlo
Tragicomedies
Planet Mu / Cargo

A l b u m

ARIEL PINK'S HAUNTED GRAFFITI

Mature Themes
4AD / Beggars Group / Indigo

Text — Matea Prgomet

Die Jahre, in denen sich Ariel Pink in seinem Zimmer in Los Angeles verbarrikadierte, wie ein Besessener Magnetstreifen zerschredderte und wieder aneinander klebte, sämtliche Werbe- und Serienlandschaften nach passendem Gedudel durchkämmte, um die so aufgespürten Sounds mit einer Palette selbst erzeugter Geräusche (gerne auch mit Hilfe seiner Achselhöhle) zu ergänzen, waren bekanntlich 2010 zu Ende. Auf *Before Today*, Pinks erstem Album, das den Zusatz »in Studioqualität« verdiente und mit Unterstützung seiner Live-Band Haunted Graffiti entstanden war, hörte man erstmals, was passieren kann, wenn die schier unendliche Masse an verschrobenem Material gefiltert und in eine geschlossene, kohärente Form gelenkt wird. Im Jahr von Chillwave öffnete sich somit auch für Liebhaber nostalgisch verwaschener Synthies erstmals der Zugang zu Ariel Pinks verspultem Universum an Weirdo-Pop-Perlen.

Mature Themes treibt nun des Widerspenstigen Domestizierung auf die nächsthöhere Ebene. Wurde ihm bei *Before Today* noch vorgeworfen, er wolle sich an seine alten Referenzen nur bedingt erinnern, scheint es jetzt, als könne Pink seine kalifornischen Einflüsse in viel zielgerichteterem Songwriting zu neuer Blüte bringen. Die leiernden Orgeln im Opener »Kinski Assassin« etwa erwecken luzide Erinnerungen an die reich schillernden Leitmelodien der Doors, »Only In My Dreams« nährt sich von satter, aber leichtfüßiger Beach-Boys-Romantik, »Baby« hingegen, die erste Single des Albums, ist eine Coverversion einer längst vergessenen und jüngst wieder ausgegrabenen Bedroom-Soul-Rarität von Donnie & Joe Emerson.

Allen Einflüssen ist eines gemeinsam: Der Sound von *Mature Themes* ist völlig reingewaschen vom früheren Lo-Fi-Schmutz, das unerreichbar Verstiegene und das unter Rauschen Verschüttete ist klaren Strukturen gewichen, die sich nicht selten in kruden, aber fulminanten Popmomenten auflösen.

Wenn es noch etwas gibt, das für eine ausgleichende Portion *weirdness* sorgt, dann sind das die Liedtexte. Ob nun der G-Punkt zum »Best-Punkt« deklariert wird (»Is This The Best Spot?«), die lesbische Nymphomanin ihre Triebe sowohl in der Disko als auch in der Bibliothek auslebt oder man dem Schnitzel gleich einen ganzen Boogie widmet – Pink hält hier eisern fest am Prädikat der Skurrilität. Kein Wunder also, dass sich der imaginäre Mörder des ebenfalls als extrem exzentrisch verfemten Klaus Kinski dazu berufen fühlt, in »Kinski Assassin« niemand Geringeren als Pink selbst zu erschießen. »Who sank my battle ship? I sank my battle ship!«

*

A l b u m

GET WELL SOON

The Scarlet Beast O' Seven Heads
City Slang / Universal

Text — Anne Waak

Der Gedanke, dass uns der Weltuntergang kurz bevorsteht, scheint eine starke Anziehungskraft auszuüben. So haben wir einem ausgegrabenen Mayakalender, der das Ende unser aller Existenz für den 21. Dezember dieses Jahres vorhersagt, das eine oder andere, vor allem filmische Kulturprodukt zu verdanken, man denke an Lars von Triers Depressionsfeier *Melancholia*.

Konstantin Gropper, der aus Mannheim stammende Musiker, der sich Get Well Soon nennt, hat sich des Themas nun auf einer Platte angenommen. Sein 2008 erschienenes Debüt hieß *Rest Now, Weary Head! You Will Get Well Soon*, zwei Jahre später veröffentlichte er *Vexations* und nun also *The Scarlet Beast O' Seven Heads – La Bestia Scarlatta Con Sette Teste*. Der Titel verweist auf das siebenköpfige Tier aus der Offenbarung des Johannes. Denn das zweite Steckenpferd des 28-jährigen Musikers neben epischen Albumtiteln ist das Spiel mit allerlei schlaumeiernden Referenzen. Auf *Vexations* befasste er sich mit dem Stoizismus, las im Vorfeld Seneca, Büchner und Sloterdijk, zitierte Marx und Sartre. Das bildungsbürgerliche Household-Name-dropping fanden viele reichlich bemüht und selbstverliebt. Doch das musste Gropper keinesfalls anfechten, denn er ist ein meisterhafter Komponist und Arrangeur. Unter Zuhilfenahme zahlreicher Musiker und deren Instrumenten schafft er einen absolut eigenständigen Sound: dramatisch, breitwandig, melodisch. Groß. Das schätzen auch Filmemacher, und so schrieb Gropper in der Vergangenheit Scores für Wim Wenders, Detlef Buck und eine Porno-Familiensaga auf Arte.

The Scarlet Beast... liegt denn auch ein filmisches Konzept zugrunde: Gropper ließ sich diesmal von den Scores italienischer B-Horror-Movies der 60er- bis 80er-Jahre wie Dario Argentos *Suspiria* leiten. Das Album beginnt mit einem Prolog, in dem Groppers weltschmerzgrundierte Singstimme von einem sich wie sediert dahinschleppenden Chor begleitet wird. Im Fortgang erinnert das in seiner Theatralik an Rufus Wainwright, nur ohne dessen mitunter enervierende Hingesunkenheit, dann wieder an Bright Eyes oder The Divine Comedy – also an zarte Männer, die für schönsten Prachtpop bekannt sind. Im Fall von Get Well Soon weist dieser Prachtpop bipolare Tendenzen auf, er ist nämlich sowohl melancholisch als auch beschwingt.

Schon »Let Me Check My Mayan Calendar« zeigt: Gropper ist nicht nur zu Selbstironie fähig, sondern macht sich zum ersten Mal auch ein bisschen locker. *The Scarlet Beast...* ist schließlich eine Sommerplatte, und entsprechend fährt er ein wenig Dolce Vita auf. Oder wie der Musiker es in der Handreichung zur Platte formuliert: »Zu diesem Album kann das Millionärssöhnchen im Cabrio sein Baby-Doll durch die Berge um den Gardasee kutschieren, es kann aber auch im richtigen Moment die Medikamente absetzen und ab durch die Leitplanke.« Das latent Bedrohliche zieht sich wie ein musikalischer roter Faden durch das Album. »Roland, I Feel You« führt die auf dem Vorgängeralbum mit »Werner Herzog Gets Shot« begonnene Serie über in Übersee erfolgreiche deutsche Regisseure fort und ist ein Blechbläser-getriebener Gute-Laune-Song über den Katastrophenverfilmer Emmerich; in »Just Like Henry Darger« klimpert fröhlich ein Geisterhaus-Spinett, bevor am Ausgang des Albums eine Alarmsirene nochmals der lauernden Gefahr gemahnt.

Verächter filmisch-literarischer Querverweise und Verfechter musikalischer Minimalismen werden sich schauernd abwenden. Alle anderen können hier sehr glücklich werden. Der Weltuntergang übrigens, er wurde auf unbestimmte Zeit verschoben.

*

LV feat. Okmalumkoolkat *Sebenza* (Südafrika 2012)
Regie — Chris Saunders, Produktion — Olga Grigorova & Chris Saunders

V i d e o

LV FEAT. OKMALUMKOOLKAT
Sebenza
Hyperdub / Cargo

Text — Alexis Waltz

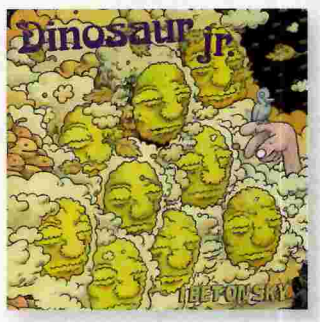
Südlondon trifft Südafrika. »Sebenza« vom Londoner Dubstep-Trio LV, den Rappern Okmalumkoolkat, Ruffest und Spoek Mathambo aus Johannesburg deckt die Affinitäten von Dubstep und Kwaito House auf. Das maschinelle Hihat-Gewitter des Dubstep wird durch flirrende Kwaito-Rhythmen ersetzt, die wiederum von Londoner Basslines geerdet werden. Die schnellen, mechanischen Raps schweben über den Grooves. Dem Video zum Titeltrack des LV-Albums *Sebenza*, gedreht von Chris Saunders, gelingt ein der Musik ebenbürtiger Blick auf Okmalumkoolkat und seine Crew in deren Township in Jo-Burg.

Während sich Okmalumkoolkat an einer Straßenecke in Position bringt, kündigen raunende Dub-Sounds eine bevorstehende Verheißung an. Nach dem Ritual des Gangsta-Rap muss die Musik die Hood so im Griff haben wie ein Crack-Dealer seinen Corner. Okmalumkookat setzt aber kein feistes, siegesgewisses Grinsen auf, sondern erzeugt mit Sonnenbrille und somnambulem Lächeln Distanz. Seine Crew führt den faszinierenden Taxi-Dance auf, bei dem die Bewegungen imitiert werden, mit denen ein Taxifahrer Steuer und Armaturen bedient. Der Tanz und seine inkonsistente Aufführung setzen sich vom rigiden, schweißtreibenden Choreografie-Regime der US-amerikanischen R'n'B-Videos ab. Er ist auch ein Portrait der Menschen, die ihn vorführen. Dazwischen geschnitten ist Footage von Spinning und Drifting, einer offensichtlich beliebten Freizeitbeschäftigung, bei der sich die Reifen alter Fords und BMWs durch irrwitzige Bremsmanöver tief in den rotgoldenen Sand des Townships graben, während Mutige auf den Karosserien herumturnen.

Das Autoballett macht aus »Sebenza« einen Kommentar zum »Bad Girls«-Video von M.I.A., für das Regisseur Romain Gavras eine ähnliche Szene in Saudi-Arabien einfing. Während PKWs über Minuten auf zwei Rädern balancieren, wird auf der in den Himmel gereckten Wagenseite entspannt Tee geschlürft oder ein Reifenwechsel durchgeführt. M.I.A. hat diese Tricks in der Wüste Marokkos professionell nachgestellt und sich selbst ins Zentrum des Geschehens imaginiert: Als Anführerin einer Amazonenclique in wallenden Gewändern mit irrwitzigen Drucken vom Smiley bis zum Leopardenfell werden ihre Stunts – hier sind die BMWs nagelneu – und Tänze von Sheiks beklatscht, was Aufmerksamkeit für das saudi-arabische *Woman to drive movement* generieren soll. Allein der extreme Aufwand für das Video stellt M.I.A. in ein Konkurrenzverhältnis zu Kolleginnen von Beyoncé bis Lady Gaga. Dabei bekommt die hochprofessionelle und stilisierte Rekonstruktion kultureller Phänomene etwas Zynisches. Chris Saunders hingegen repräsentiert mit »Sebenza« den Entstehungsort der Musik. Er lässt uns Zeuge werden, wie Okmalumkoolkat und seine Crew mit Sonnenbrillen, Baseballjacken und den richtigen Moves ihr eigenes, unwahrscheinliches Popmoment erschaffen.

*

A l b u m



DINOSAUR JR.
I Bet On Sky
Pias / Rough Trade

Text — Holger in't Veld

Bill Drummond, Prankster-Papst und Geldverbrennungsgott, hat immer Recht. Vor allem, wenn es um Kunst, Pop und Rock geht. Cooles Altern im Rock, so schrieb er einst, ist praktisch unmöglich, die Auflösung nach der ersten, spätestens dritten Platte unbedingt empfehlenswert, und ansonsten geht in Sachen Rock-Unsterblichkeit nichts über korrektes Ableben zur rechten Stunde. Eine der wenigen Ausnahmen von dieser Regel ist Joseph Donald Mascis Jr., der Gandalf der E-Gitarre. Weit mehr als eventuelle Bezugspersonen wie Neil Young, King Buzzo, Evan Dando oder Thurston Moore ist Mascis eine insuläre Erscheinung, die Coolness auf autistisch-hermeneutische Art und Weise transzendiert – sein eigenes Raum-Zeit-Kontinuum. »Dinosaurisch« könnte man sagen, aber ohne die grobmotorische Dummheit der dickfaltigen Riesenechsen –, und von Aussterben kann keine Rede sein. Was mir spätestens jetzt klar ist. *I Bet On Sky* ist das dritte Album der wiedervereinigten Dinosaur Jr., und jedes ist runder, schöner und leuchtender als das davor.

Für Spätgeborene und zur Erinnerung: Die erste Dinosaur-Platte mit Mascis, Lou Barlow und Murph erschien 1985, drei Jahre später hatte man sich in den langen Haaren, und ab 1989 war Mascis nur noch als Autist a.k.a. Solist unterwegs. 2005 (!) fand man dann in höchster Unaufgeregtheit wieder zueinander, und heute sind die drei Freaks schon doppelt so lange zusammen wie beim ersten Versuch. Romantisch,

Selten gehörte Musik mit JOACHIM ODY

1

2

3

4

Schon merkwürdig, diese geballte Flut von Reunions, das vielleicht allerletzte Aufbäumen vor dem endgültigen Abtauchen in die Vergessenheit. Nostalgie pur, mitunter meint man, sich inmitten der 80er-Jahre zu befinden. PiL, Dexys, Fehlfarben, Stranglers, Pyrolator, Ultravox… Alle haben sie nach langer Zeit in den letzten Monaten neue Platten herausgebracht. MALKA SPIGEL[1], israelische Sängerin mit polnischen Wurzeln, macht da keine Ausnahme. Ihr gemeinsam mit Ehemann Colin Newman auf *Every Day Is Like The First Day* (Swim) formulierter ätherischer Dream-Pop legt in minimaler Kompaktheit artifizielle Wave- und Post-Punk-Attitüden an den Tag, ohne sonderlich anzuecken. Wer's früher nicht erlebt hat, dem mag bei diesen unaufdringlichen Balladen warm ums Herz werden, bei den anderen ist der Effekt abgenutzt. Spigel gestaltet das Ganze aber gekonnt, und sie hat mit Johnny Marr, Alexander Balanescu, Ronald Lippok, Teho Teardo und anderen viel Prominenz im Gepäck, die diese Vergangenheitsrevue aufs Angenehmste unterstützen.

Ebenfalls ein altes Schlachtross: Matthew Herbert. Zuletzt ist er nach Jazz- und Bigband-Experimenten mit eher schauerlichen Konzeptalben aufgefallen. Nun hat er sein uraltes Projekt WISHMOUNTAIN[2] ausgegraben, mit dem er seinem Hang zu unkonventioneller House-Musik freien Lauf lässt. Doch diesmal geht es um kein exzessives Küchenballett, sondern um einen auf typisch Herbert'sche Weise ironischen Kommentar zur industrialisierten Warenwelt Großbritanniens. *Tesco* (Accidental) zeigt ihn in Hochform: Mit knarziger Unbekümmertheit und viel Wumms ziehen die Tracks vorbei, manische, automatisierte Stampfer mit gehörig Druck im Ventil. Das ist klasse und im derzeitigen Techno-Standard Englands ein echtes Highlight.

Doch weiter zu Ausflügen in die grenzenlosen Weiten der freien US-Avantgarde. Erfreulich ist das Wiedererwachen des Kollektivs BIOTA[3], das nach fünf Jahren Entstehungszeit sein neues Opus magnum *Cape Flyaway* (ReR Megacorp) vorlegt. Die elfköpfige Truppe errichtet auf Alben, die als Gesamtkunstwerke aus Musik und Artwork zu verstehen sind, stets aufs Neue ihr eigenes unbeschreibliches Kontinuum. Klanglich bilden Biota äußerst verwegene Collagen, wobei Folk-Elemente die Grundlage bilden. Und so türmen sich hier Fragmente aus Stücken von Bert Jansch, Sandy Denny, June Tabor, Judy Collins, Christy Moore plus eigenes Material und Textzeilen aus Werken von William Butler Yeats zu erratischen Blöcken, die gleich einem gigantischen Strudel unkontrolliert dahinfließen. Experimentelle Kühnheit in ihrer extremsten Variante.

Neben dieser Urformation ungebändigten Agierens gibt es im US-Neo-Psychedelia-Sektor auch Unbekanntes zu entdecken. GUARDIAN ALIEN[4] ist ein Ensemble abenteuerlustiger Weirdos, die völlig enthemmt strukturierte Arrangements feilbieten. Ihr erstes Album *See The World Given To A One Love Entity* (Thrill Jockey) ist ein monströser, auf knapp 40 Minuten gedehnter Single-Track – ein Mantra-ähnlicher, bewusstseinserweiternder Trip, in dem der durch Äonen amerikanischer Musikgeschichte angehäufte spirituelle Ballast eine fremdbestimmte, nicht uninteressante Note erhält. Es wirkt so, als sei es der übliche Neo-Hippie-Schmus, nur dass hier anstelle von entrückten Akteuren aus Fleisch und Blut völlig außer Rand und Band geratene Außerirdische ihr himmlisches Unwesen treiben. Kurios!

*

buddhistisch, fantastisch. Nein, *I Bet On Sky* enthält keinen neuen Sound, keinen neuen Akkord, keine neue Idee und ist doch das tiefenwirksamste Kuschelrock-Ereignis aller Zeiten, ein Manifest des Miteinanders. Denn statt dem im Dinosaur'schen Kontext völlig fehlgeleiteten Begriff »neu« muss es »falsch« heißen. War schon auf den vorangegangenen Alben wenig »falsch«, so haben die Drei jetzt, im 27. Jahr ihres im Wesentlichen getrennten Miteinanders, einen Grad musikalischer Harmonie erreicht, der alle Bill-Drummond-Regeln aushebelt. Und das Tollste: Trotz aller bescheidenen Erhabenheit ist es kein Problem, sich vorzustellen, dass es noch weiter, runder, kosmischer und erdverbundener geht. Unwillkürlich muss ich an den schnuckeligen Slacker aus *Mars Attacks* und seine abschließende Ansprache an die zerstörte Welt denken. Vielleicht sollten wir alle in Tipis leben. Weich und wahr, kompakt und klar. Selbst der große Misanthrop Sun Ra könnte es nicht bestreiten: Diese Musik ist Treibstoff für jedes kommende *mothership*, Hoffnung für die Menschheit.

*

A l b u m

DEAD CAN DANCE
Anastasis
Pias / Rough Trade

Text — Thomas Hübener

Platoniker sind Welthasser. Sie glauben an die alleinige Bedeutung des Ewigen, Unveränderlichen, Wahren, Großen, Absoluten. Das mit Materie beschmutzte, schattenhafte Einzelding sei nichts, die dahinterliegende Idee alles. Wolle man den Zugang zu idealen Formen, dann müsse man die durch die Schlacken des Kreatürlichen beschmutzte Empirie gen himmlischen Logos überschreiten. Die 1981 gegründete Ethno-Wave-Band Dead Can Dance funktioniert ähnlich: Es geht ihrer gravitätisch schreitenden, sinfonischen Melancholie nicht um individuellen Schmerz, sondern um dessen überpersönliche Idee. Nie sieht man also den kleinen Jungen, der weint, weil das Lieblingstier tot oder die beste Freundin unbekannt verzogen ist, sondern immer nur den aristokratischen Denkerdandy, der bei Kerzenschein im nebelumwallten Schlossturm über in Gazellenleder gebundenen Folianten

sitzt und zum langsamen Verrinnen des Sandes im Stundenglas über die Endlichkeit alles Irdischen meditiert. So ist das mit den Gothics: Nie sagen sie »Menno, ich krieg mein Bier nicht auf!« oder »Mein Patschuli ist alle«, dafür ständig *deepes* »Ich leide unter der unerträglichen Oberflächlichkeit der Welt«-Zeug. Dabei sieht gerade der auf den Gipfeln des Erhabenen die wirkliche Welt Überfliegende nur Oberflächen.

Gleichwohl sind Dead Can Dance nicht nur toll, sondern auch musikhistorisch wichtig. Spätestens seit dem Einsatz mittelalterlicher Instrumente auf ihrem dritten Album *Within The Realm Of A Dying Sun* (1987) machte das Duo aus Brendan Perry und Lisa Gerrard Weltmusik *avant la lettre*. Daneben inspirierten sie den Neoklassik-Aufschwung, und mit Gerrards glossolalisch-sinntransgredierendem Altgesang erfand man das Heavenly-Voices-Genre, das freilich zügig zum Sammelbecken für gefühlig-versäuselten Ethnokitsch mutierte. Nachdem sich das musizierende Liebespaar Anfang der 90er-Jahre trennte, schlief man ab 1998 auch in getrennten Klangbetten: Die Band löste sich auf. Gerrard trällerte sich solo in unendliche, oft unendlich langweilige Weiten der Schwerelosigkeit, Perry entdeckte auf seine alten Tage das Rocken, und das hat ja noch keinem gutgetan.

Nun machen die beiden etwas, womit wir alle nicht rechnen konnten: ihr bis dato bestes Album. Statisch und dynamisch zugleich wälzen sich kräftige Streicher, fast schon wagnernde Dissonanzbläser sowie ein ungeheuer körperliches Schlagwerk einen reinigenden Pilgerweg entlang. Der Seelenaufschwung wird gebremst durch eine Erdenschwere, die man zuletzt ganz am Beginn ihrer Laufbahn hörte. Gerrards Klosterschwesterchoräle gleichen dem durch tiefe Nachtschwärze brechenden Mondstrahl, Perrys Trauerrednerbariton brummt wie gehabt voller nachrufhafter Versöhnlichkeit. Um die Welt, in der wir leben, mit ihren Supermärkten, Like-Buttons und Aufreißlaschen, geht es natürlich wieder mal nicht, dafür um Wiedergeburt, Erinnerung, den Weltgeist – die platonischen *big issues* eben. Das ist halt der Deal. Man hat sich aber noch nie so gern auf ihn eingelassen wie bei *Anastasis*.

*

B u c h

JONATHAN LETHEM
Fear Of Music
160 Seiten, Continuum Books

A l b u m

DAVID BYRNE & ST. VINCENT
Love This Giant
4AD / Beggars Group / Indigo

Text — Klaus Walter

The Name Of This Band Is Talking Heads. Das ist der mit doppeltem Boden selbstreferenzielle Titel eines Live-Albums der späten Talking Heads. Der Name war Talking Heads, nicht David Byrne Band. Diese Erkenntnis bestätigen die beiden vorliegenden Veröffentlichungen, wenn auch mit unterschiedlichen Motiven.

Jonathan Lethem erzählt vom 15-jährigen Jonathan, der 1979 in New York City eine Stimme aus dem Radio hört: »Talking Heads have a new album. It's called *Fear Of Music*.« Die Stimme gehört David Byrne, dem Songwriter, Sänger und Kopf der Heads. *Fear Of Music* erwischt Lethem in einer Übergangsphase. Er wird vom Jungen zum Mann und erwischt auch die Talking Heads in einer Übergangsphase. Mit ihrem dritten Album wächst die Band aus dem New Yorker Clubformat heraus, »This ain´t no Mudd Club, no CBGBs« lautet die berühmte Zeile aus »Life During Wartime«. Gleichzeitig wächst Byrne aus dem Bandformat heraus, seine Zweifel an der Kunstform Rock führen zu einer Expansion der Band, Brian Eno gibt als Produzent von *Fear Of Music* den fünften Talking Head, weitere werden folgen. Kurze Zeit später startet Byrne mit Eno sein erstes Projekt außerhalb der Band, *My Life In The Bush Of Ghosts*.

So gesehen hat Lethem Recht, wenn er *Fear Of Music* als das letzte Band-Album der Talking Heads bezeichnet. Es folgt die Afro-Funkifizierung mit *Remain In Light*, dafür rekrutiert Byrne Bernie Worrell von Funkadelic/Parliament und Nona Hendryx als zweite Stimme. Aus einem Manhattan-Quartett wird ein von David Byrne kuratiertes Projekt mit wechselnden Programmen und Protagonisten. Aus heutiger Sicht liegt es nahe, hier den Anfang vom Ende zu sehen, das Ende der Talking Heads als Band und das Ende von David Byrne als erratisch sprechendem Kopf dieser Band. Lethem liebt Byrne und Band zu sehr, um sich so einer Verfallsgeschichte hinzugeben. All die Filme, die Bücher, Theater mit Robert Wilson, die Erschließung Brasiliens für den amerikanischen Popmarkt, die Soloplatten, das ganze Byrne-Œuvre sei ja schön und gut, so Lethem, »but baby, baby, baby, where did our fear go?« Und er will keine »fearless fear«, mit dieser Bemerkung erledigt er nebenbei die kommerziell erfolgreiche Spätphase, quasi die Band-eigene Postmoderne, für die exemplarisch der Hit steht: »We're On The Road To Nowhere«.

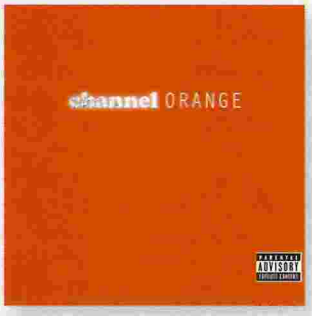
Klar kapriziert sich der Autor Lethem auf den Autor Byrne, er textet über Texte, aber er kriegt auch in einem Satz den Bogen von The Velvet Underground zu KC & The Sunshine Band, erzählt Wissenswertes über die Atemtechnik von Diana Ross und Impotenz-metaphern bei Blind Willie McTell und Randy Newman. Und er hat Soul genug, um eine O.V.-Wright-Spur im *sonic space* der Talking Heads zu wittern. Diesen *sonic space* hat nicht Byrne erfunden, er ist das Resultat einer Gruppenarbeit: »You can feel the bass player's feet on the floor«, schreibt Lethem. *Bass player* ist Tina Weymouth, deren Anteil am *sonic space* der Talking Heads hier zu kurz kommt, zumal sie mit ihrem Nebenprojekt ein paar Beiträge zum *sonic space* HipHop NYC geleistet hat, um die David Byrne sie beneiden müsste. Es war ihr Tom Tom Club, der den »Genius Of Love« in die Welt gesetzt hat, und mit »Wordy Rappinghood« die Mutter aller Schreibmaschinen-Sample-Hits. Der Name der Band war Talking Heads, nicht David Byrne Band. Das verliert Lethem manchmal aus dem Blick. Dann wieder erkennt er beim noch jungen Sänger der Talking Heads die kommenden Probleme des gereiften Solokünstlers David Byrne. »Once in a while, the singer's psycho-killer-one-man-theater makes too much a cartoon…« Eine Diagnose, die man von heute aus bestätigen kann.

Und hier kommt ein weiteres interessantes, spannendes, originelles Projekt im interessanten, spannenden, originellen Künstlerleben des interessanten, spannenden, originellen Ein-Mann-Theaters des David Byrne: diesmal eine Kollaboration mit St. Vincent, einer Musikerin, die von Alter, Sozialisation und Milieu so weit von Byrne entfernt ist, dass allein diese Kluft dafür sorgen wird, dass die Schreibknechte ordnungsgemäß jubeln werden, ob der interessanten, spannenden, originellen Konstellation.

Zum *Nutty-Professor*-Onkelhaften, das man von Byrne schon lange kennt, kommt eine Spur Böser-Onkel-trifft-naive-Nichte. Platte wie Buch bestätigen: Der Name der Band war Talking Heads.

*

A l b u m



FRANK OCEAN
Channel Orange
Island / Def Jam / Universal

Text — Jan Wehn

Die Geniewerdung von Christopher Breaux, der sich als Musiker Frank Ocean nennt und mit *Channel Orange* eine der wichtigsten Platten des Jahres vorlegt, ist dank Internet auf das Genaueste nachvollziehbar. Da wäre zunächst *The Lonnie Breaux Collection*, eine 63 Songs starke Werkschau mit den ersten musikalischen Gehversuchen von Frank Ocean, auf der sich wunderbar eine konsequente Weiterentwicklung erkennen lässt: von plastisch-elastischer und verwässerter Leerstellenmusik, die Ocean kaum bis gar nicht von den Trey Songz, Jason Derulos und Chris Browns dieser Welt unterschied, hin zum Posterboy des Post-Contemporary-R'n'B. Es war beeindruckend, wie der heute 24-Jährige den vorangegangenen Beliebigkeits-Blues auf *Nostalgia Ultra* hinter sich ließ, und zwar mit einem Konzept, das MGMT, Coldplay, die Eagles sowie Videospielklassiker und andere Retroismen eines Anfangzwanzigers zusammenmischte. Auf diesem collagenhaften Minialbum offenbarte sich ein Sprachgefühl, eine Sensibilität für Bilder, auch ein Gespür für Sinnlichkeit, wie es nur wenige haben.

Channel Orange ist die logische Weiterentwicklung dieses Konzepts – abzüglich Blog-bedingter Hipness und all des Troubles, mit dem man ihn im letzten Jahr durch die Verortung im Odd-Future-Kollektiv verband. *Channel Orange* ist ein Album, das Adoleszenz in Reinform zelebriert und doch erhaben und reif über dem Konsens-Sound eines jeden Usher-Albums der letzten fünf Jahre thront. Ein Album, dass gefährlich nah an *Voodoo* von D'Angelo heranreicht, vor popkulturellen Querverweisen auf Elton John, Jimi Hendrix, *Fear And Loathing In Las Vegas* und die Playstation strotzt und in puncto Songwriting absolut auf der Höhe der Zeit spielt (siehe etwa »Bad Religion«). Flankiert von zwei großartigen Gastbeiträgen von André 3000 (»Pink«) und Earl Sweatshirt (»Super Rich Kids«), der einmal mehr unter Beweis stellt, was für ein begnadeter MC er ist, definiert Frank Ocean hiermit den R'n'B für die kommenden Jahre neu.

Wenn dieser Text erscheint, ist das große Raunen vermutlich schon wieder verstummt: über Christopher Breaux' offenen Brief, in dem er mit behutsamen und ergreifenden Worten von seiner ersten großen Liebe zu einem Mann sprach. Eigentlich, würde man denken, hätte daraus keine derart große Sache gemacht werden müssen. Aber mit diesem Statement ist eine neue Zeitrechnung im HipHop und Soul angebrochen. Frank Ocean hat einer von Machismo und Hypermaskulinität durchzogenen Musikszene die Augen geöffnet. Dafür, und für dieses großartige Album, ist ihm zu danken.

*

A l b u m

FLYING LOTUS
Until The Quiet Comes
Warp / Rough Trade

Text — Christoph Braun

Steven Ellison geht über seine Zeit hinaus. Und wird dadurch so bekannt, dass ihm alle hinterher wollen – bis selbst die Zeit mit ihm geht. Vor vier Jahren erschien sein Warp-Records-Debüt, das eine Zäsur markierte: Von da an war der gerechte Hype auch in Europa präsent, der Hype um Ellisons Clubnacht *Low End Theory* in Los Angeles und der ebenso ratternde Schnack um Ellisons Label Brainfeeder. Es schenkt der Welt Menschen wie den Schmuserapper-auf-Acid Jeremiah Jae (siehe den Artikel auf Seite 64), den wütenden Weisen namens Gonjasufi oder Tokimonsta mit ihrem Klang glücklicher Roboter. Überhaupt schenkt es L.A. einen vor neuen Ideen berstenden HipHop-Underground, HipHop mit Drumherum, bei dem das Drumherum so wichtig ist wie die Raps.

Flying Lotus macht Beats. Introspektion hatte er auch bisher schon drauf, doch seit seiner Warp-Phase war der Sound des Rückbesinnungsjazz nur eine Spur, die mitlief. Das letzte Album *Cosmogramma* zu hören, bedeutete, sich eine gigantische Werbetafel für die Figur Flying Lotus ins Hirn zu stellen. Laut und voller Breaks war das. Die Risse noch ausgestellt in fiependen Frequenzen, die Features feist, Thom Yorke durfte nicht fehlen. Mit *Until The Quiet Comes* blickt Flying Lotus entschiedener zurück. Er geht in die Vergangenheit, hin zu den Zeitgenossen seiner Tante Alice Coltrane, um sich kundig zu machen in Sachen Musik des Islam, Musik Afrikas, Musik der inneren Einkehr. Die Stille im Titel ist nicht als Hinwendung zur totalen Abstraktheit zu deuten: Die definierenden Passagen auf *Until The Quiet Comes* sind Routen zu jenem »höheren Bewusstsein«, das auch Pharoah Sanders schon suchte. Und sie kommt gut, diese Stille. Nach viereinhalb Minuten ist kaum mehr zu vernehmen als ein paar Glöckchen über einem Sphärenrauschen. Fortgesetzt wird die galaktische Wanderung von einem ultrawarmen Rhodes-Sound. Einsatz Beats: Stimmensamples statt Snare-Drum. Mikroideen fegen über jegliche konventionelle Klangvorstellung von Weltraum hinweg.

Hier öffnet sich das Album für ein auch in der Wahrnehmung der Headz-Öffentlichkeit weithin verloren gegangenes Meisterwerk: *Sketchbook* von REQ, vor über zehn Jahren ebenfalls auf Warp veröffentlicht. In der Idee, dass die Musik sich ähnlich der *Écriture automatique* in der Literatur wie von selbst schreibt, verflüchtigt sich jede Form von Hinweis auf das kreative Subjekt. Flying Lotus kann das gut: sich hinter den Klängen verstecken. Wie magnetisch aufgeladen klingen die Bässe, und statt einer Menschenstimme atmet eine Drum Machine Helium aus dem Ballon. Nach 33 Minuten kommt eine Orgel in den höheren Tonlagen zum Erliegen und verklettet sich dort. Harfensaiten spießen sich auf, aus ihren Nanoteilchen entsteht eine schwebende Fläche. Cluster der coolen Stille sind das, und ab und an rollt ein silberner Klangball vorbei wie im Flipperautomaten, und die Kugel saugt die Stille in sich auf, als Zehrung für den weiteren Weg. Ob Erykah Badu mitsingt, der zuletzt auf so rührende Weise von der Band F.S.K. mit dem Song »Erykah sagt« gehuldigt wurde, oder doch wieder Thom Yorke: All diese Aufnahmen wirken wie Jams. R'n'B-Größe und Popstar sind mal eben auf ein Tässchen Caffè Latte oder Roibuschtee vorbeigekommen. Alle Gedanken-Presets zu Themen wie »Kaffee« oder »Roibusch« sind da längst verschwunden. Es klingt wie an jeder Zeit vorbei imaginiert. Erhebend und souverän.

*

C D

Bild — Heji Shin, 2012

N° 104

1. AMANDA PALMER AND THE GRAND THEFT ORCHESTRA
Want You Back
—

2. RUDI ZYGADLO
The Domino Quivers
—

3. YOKO ONO, KIM GORDON & THURSTON MOORE
Mirror Mirror
—

4. PLANNINGTOROCK
Patriarchy Over & Out
—

5. TEENGIRL FANTASY
Eternal
—

6. YEASAYER
Henrietta
—

7. JEREMIAH JAE
Money
—

8. LV
Sebenza feat. Okmalumkoolkat
—

9. MAX HERRE FEAT. ANTONINO (MEGA!MEGA!)
Jeder Tag zuviel
—

10. CHEEK MOUNTAIN THIEF
Wake Him
—

11. DEAD CAN DANCE
Amnesia Radio Edit
—

12. KID KOPPHAUSEN
Nur ein Satz
—

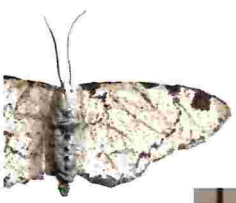
13. BROCKDORFF KLANG LABOR
Illusionen zum Frühstück
—

14. DIE HEITERKEIT
Alles ist so neu und aufregend
—

15. MESSER
Lügen
—

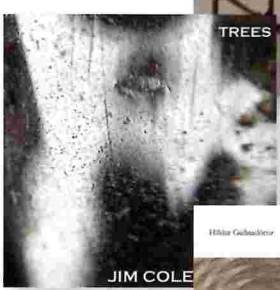
Zusammenstellung — Jan Wehn
Bild — Heji Shin, (c) 2012

Willkürlich und anlassfrei zusammengestellt von DIEDRICH DIEDERICHSEN



1

2



3

4

5

Dinge, die ich nicht ertragen kann, teilen sich in zwei Gruppen: 1. Abscheulichkeiten, mit denen ich nichts zu tun haben will, gerade weil ich sie gut kenne, verstehe oder sogar an sie »geglaubt« habe, mich aber zum Glück abwenden konnte (oder eben selbst irrerweise glaube, dass man in der protestantischen Sprache der Selbst-Überwindung von seinen Irrtümern reden kann). 2. Absonderlichkeiten, die nie für mich infrage kamen: Liebe zu Hunden oder Autos, Christentum, Islam, amerikanische Mannschaftssportarten etc. Die erste Gruppe trifft meist ein härteres, unversöhnlicheres Urteil, der zweiten begegnet man oft mit Nachsicht ja Faszination; vielleicht ist hier ja nur eine falsche Metapher für etwas Richtiges gewählt und gelebt worden. Oft sind es gläubige Musiker, die einen davon überzeugen, dass sie etwas Richtiges gesehen und verstanden haben, auch wenn sie davon in Zungen und Ideologemen reden, die einem übel aufstoßen.

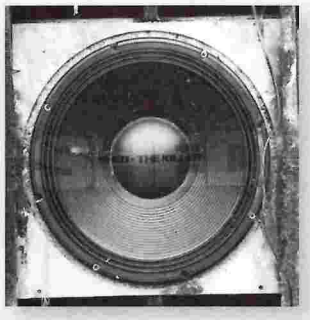
Es gilt heute von Werken zu berichten, die nahe an Scheußlichkeiten der ersten Art gebaut sind: Selbst-, Psycho- und Drogentechniken, die wir aus den Subkulturen gut kennen und die uns seit den 70ern verblöden – und doch am Kraterrand bremsen. Was auf dem Weg zu einem Abgrund kurz vor diesem umgeleitet oder gestoppt wird, vermittelt natürlich dollere energetische Empfindungen als etwas, das die Schwerkraft gar nicht erst nutzt und sich auf irgendwelche Binnenseen des schon Okayen zurückzieht. Es gibt einige Genres, die wir seit über einem Jahrzehnt hören, die schon immer nahe dran waren, ohne dass dieses Problem je diskutiert worden wäre: Sind die geil antihumanistischen tiefen Metal-Drones nicht auch ziemlich ideologisch? Oder muss man flächige Musik von all diesen alteuropäischen Verdachtsmomenten erst einmal grundsätzlich freisprechen und dann den Einzelfall bewerten? CHRISTIAN FENNESZ[1] ist einer meiner absoluten Lieblingsmusiker (Polwechsel!), aber er arbeitet eben genauso gerne – nehme ich an – mit Jim O'Rourke wie mit David Sylvian, die sich für mich unterscheiden wie richtig und falsch. In seinem Soundtrack zu *AUN – The Beginning And The End Of All Things* (Ash) gibt es minutenlang eine schwappende Hängemattenbewegung zwischen zwei mörderisch harmonischen New-Age-Zuständen – oder auch »zärtlich« gespieltes Piano. Aber dann kommt so ein unterirdischer Schwellton ohne jede Gnade daher wie der Planet Melancholia, dass es wieder gut wird. Trotzdem ist mir das Trio mit FENNESZ, MARTIN BRANDLMAYR und WERNER DAFELDECKER[2] lieber, das, ähnlich apokalyptisch angeturnt, sich auch auf das Danach des Weltendes richtet: *Till The Old World's Blown Up And A New One Is Created* (m=minimal) ist ein Gespräch aus vier präzisen Registern: digitaler Noise, Modern-Jazz-Quartet-Sounds, einsame akustische Gitarre, Rock-Noise. Die überaus unanbiedernde Nicht-Verbindung dieser Komponenten bei vollkommen gleichberechtigten Gestaltrechten so unterschiedlicher Dinge wie Rauschen und hochcodierten Gitarrennoten kommt eindeutig schon aus der neuen Welt. Wie Vibrafontupfer hier kontrastiv gegen Noise-Erhabenheit gesetzt werden, das kommt dagegen aus dem Kompositionsdenken.

Auch JIM COLEMAN[3] ist ein alter Noise-Indianer, den man von Zusammenarbeiten mit so ziemlich jedem kennen kann, der in New York nicht schnell genug auf die Wolkenkratzer kommt: von Lydia Lunch bis John Zorn und zurück zu Colemans eigener, leider weitgehend vergessener Band Cop Shoot Cop. Auf *Trees* (Wax & Wane) wabern auch die Schwell- und Yoga-Töne, wenn auch recht kunstvoll und klischeelos. Dennoch hätte ich es nicht ertragen, wenn nicht die wunderbare Ellen Fullman mit ihren superlangen Saiten dazwischengehen würde – um Gottes willen nicht um zu »stören«, »aufzubrechen« und dergleichen, sondern um diesen Wunsch nach Fläche, Dehnung, aktiver Ruhe zu grundieren, zu stärken – und so umzufärben. Ausgeprägt ist dieser Wunsch auch bei HILDUR GUðNADÓTTIR[4]. Aber *Leyfðu Ljósinu* (Touch) überzeugt dann ohne ein Zusammenspiel oder einen Kontrast aus Dingen, die gerade schiefgehen wollen, und anderen, die so richtig sind, dass die schiefgehenden noch richtiger werden, sondern es ist eine Sache der Ausdauer: Je länger ihr Cello ruhig und renitent wächst und sich weitet und schließlich den Erdball eingesponnen hat, desto weniger war es je »meditativ« – eher »imperialistisch«, im guten Sinne.

Auf den ersten Blick ein anderer Fall ist der *Regional Surrealism* (Planet Mu) von KONX-OM-PAX[5]: Man könnte da an eine Fortsetzung der Synthie-Kraut-Retro-Kultur mit etwas feineren Mitteln denken. Aber das Feine, die nur sehr kurz gesetzten Atmosphären, das offensichtliche Verbot an sich selbst, Sound-Fetischismen allzu sehr nachzugeben, ohne verbergen zu können, wie sehr man von ihnen durch dieses Universum getrieben wird, macht auch hier den Unterschied ums Ganze: Nur wenn man sichtbar am ironischen Retro-Abgrund entlang läuft, wird die eigene Silhouette schwarz und schön.

*

A l b u m



SHED
The Killer
50 Weapons / Rough Trade

Text — Tim Caspar Boehme

Man wird also wieder über Techno reden müssen. Über eine Spielart von Techno wohlgemerkt, die nur begrenzt mit einem durchgehenden Vierer-Beat zu tun hat und zugleich in bester Clubmusik-Tradition steht. Selbst wenn mit dem Erscheinen der großen Techno-Oral-History *Der Klang der Familie* von Felix Denk und Sven von Thülen der endgültige Eingang des Genres in die Geschichtsbücher vollzogen scheint, ist die Musik bis heute nicht totzukriegen. Sie riecht und schmeckt höchstens anders. René Pawlowitz alias Shed liefert dafür spätestens seit seinem Debütalbum *Shedding The Past* von 2008 in schöner Regelmäßigkeit beeindruckende Beweise.

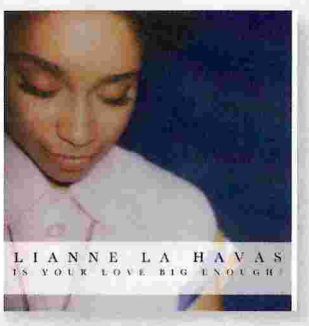
Pawlowitz stammt aus dem Umfeld des Clubs Berghain und stand mehrere Jahre hinter dem Tresen des Hard-Wax-Plattenladens, beides renommierte Berliner Techno-Institutionen. An diesen Orten findet man mittlerweile aber ebenso andere Richtungen von Clubmusik, hauptsächlich Dubstep sowie die unterschiedlichen Bassmusikvarianten, die daraus hervorgegangen sind. Pawlowitz, der schon als Jugendlicher seine Liebe zu Techno entdeckte, bemüht sich mit Shed um eine Kombination dieser auf den ersten Blick so heterogenen Welten. Besonders deutlich zu hören war der Dubstep-Einfluss auf *The Traveller* von 2010, seinem zweiten Album für das zum Berghain gehörende Label Ostgut Ton, das statt mit geradlinigem Beat meist mit luftig verhakelten Rhythmen aufwartete. Jetzt mischt er mit dem Nachfolger *The Killer* die Karten nochmals neu.

Die Platte beginnt mit dunklen, unheilschwangeren Synthesizerflächen, völlig ohne Beat. An der bedrohlichen Stimmung wird Shed im Großen und Ganzen festhalten, dafür kommen deutlich mehr Rhythmuselemente hinzu, wahlweise zögerlich stolpernd wie in »Silent Witness«, dann doch wieder entschlossen voranstampfend – fast wie in seligen Rave-Zeiten. Aber eben nur fast. Selbst wenn Shed sich für den gleichförmigen Herzschlag der Drumcomputer entscheidet, klingt das nie nach einer vergangenen Ära des ekstatischen Feierns, sondern durchweg gegenwärtig. Durch diese Offenheit, die sich nicht auf einen bestimmten Stil festlegen will, erreicht Shed eine Eigenständigkeit, in der man die diversen Traditionslinien seiner Musik heraushören kann, sie aber immer um einen Dreh weitergesponnen findet. Hier und da vermischt er seine Vorlieben so kompakt, dass man Mühe hat, das Ergebnis auf einen Nenner zu bringen.

Die Vorab-Maxi »The Praetorian« wurde von seinem neuen Label 50 Weapons gar mit dem Etikett »Epic Bass« beworben. Womit man bei der alten Frage wäre, ob elektronische Musik mit Clubanbindung Geschichten erzählen kann oder nicht. Für Shed kann man das nur bejahen, es sind allerdings Geschichten aus dem Unbewussten für das Unbewusste. Zu manchen kann man tanzen, zu anderen kann man am ehesten »reagieren«. Wenn Pawlowitz dann unerwartet eine überwiegend traditionelle Dubstep-Nummer wie »V10MF!/The Filler« mit sägenden Synthesizerarpeggi und nervöser Snaredrum einfügt, fällt er damit ein wenig aus dem Konzept. Aber sogar mit offensichtlichen Festlegungen wie diesen zeigt er so sicheres Stilbewusstsein, dass man ihm das kaum übelnehmen möchte. Ohnehin produziert er nebenbei unter den Pseudonymen Wax, EQD oder The Panamax Project klarer definierte Club-Tracks, warum sollte er da Shed ausschließlich als Versuchslabor betreiben? Am Ende bleibt es bei ihm doch, wie vielfältig es auch klingen mag, einfach: Techno.

*

A l b u m



LIANNE LA HAVAS
Is Your Love Big Enough?
Warner Music

Text — Vina Yun

Seit ihrem Auftritt bei Show-Legende Jools Holland – ihrer allerersten Fernsehperformance überhaupt – stehen bei Lianne La Havas alle Zeichen auf Stardom: auf Monate ausverkaufte Konzerte, eine Nominierung für die prestigeträchtige »Sound Of 2012«-Liste der BBC und, auf dessen höchstpersönlichen Wunsch, der Support für Indie-Folker Bon Iver auf seiner Tour durch Nordamerika. Zwischendurch ruft mal eben Prince an, um mit dem neuen Darling der englischen Musikpresse zu plauschen, und auch Altmeister Stevie Wonder zeigt sich von der als neue Soul-Hoffnung gehandelten Newcomerin angetan.

Tatsächlich ist es nahezu unmöglich, keine Sympathien für die 23-jährige Singer-Songwriterin zu hegen. Auch wenn der Cuteness-Faktor der in Südlondon aufgewachsenen Künstlerin aus griechisch-jamaikanischem Elternhaus etwas zu oft in den Vordergrund gerückt wird und die stolze Soul-Attitüde, die bei Lianne La Havas immer wieder aufblitzt, zu schmälern droht. Etwas zwanghaft wirken indes die wiederholten Vergleiche mit der erfolgsverwöhnten Kollegin Adele: Die Kultivierung des 60s-Retro-Flairs überlässt La Havas, die eigentlich Kunstlehrerin werden wollte, das Studium aber für die Musik hinschmiss, lieber anderen. Was Adele und La Havas miteinander teilen, ist etwas anderes: Beide legen für ihr Alter eine erwachsene Abgeklärtheit an den Tag, die im krassen Gegensatz zum Vokabular jugendlicher Euphorie steht. Und dann wäre da noch die gemeinsame Vorliebe für großmütterliche Duttfrisuren – wobei La Havas mit ihren schwindelerregend hohen Plateauschuhen und knalligen Vintage-Kleidern in Fashion-Blogs lobende Erwähnung findet.

Auf ihrem Debütalbum, dem die beiden EPs *Lost & Found* und *Live In LA* vorangegangen sind und das sie zusammen mit Britpopper Matt Hales alias Aqualung produzierte, vereint La Havas den Folk-Gestus der jüngeren Songwriterinnen-Generation mit moderner Soul-Sensibilität – und steht damit etwa Feist ebenso nahe wie der von ihr so bewunderten Jill Scott (wenngleich La Havas vollkommen auf das glossy Setting aktueller Neo-Soul-Diven verzichtet). Überhaupt liest sich La Havas' Liste persönlicher Role Models wie eine feministisch inspirierte Ahninnengalerie, von Ella Fitzgerald über Erykah Badu und Lauryn Hill bis hin zu Jazzgitarristin Emily Remler. Letztere entdeckte La Havas übrigens zufällig auf YouTube, als sie – erst mit 18 Jahren – begann, das Gitarrespielen über Videos im Netz zu erlernen.

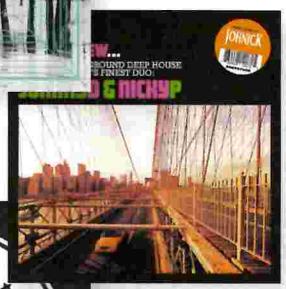
La Havas' Storytelling konzentriert sich auf Mikrogeschichten: Abgeklopft werden die persönlichen emotionalen Nischen rund um das große L-Wort, in all seinen verwirrenden, beglückenden wie auch herzbrecherischen Dimensionen. In den Liner Notes bedankt sich Lianne bei ihren Ex-Boyfriends: »Thank you for making me feel.« Was bei anderen schnell mal hochtrabend daherkommt, wirkt bei La Havas ebenso schlicht wie wahrheitsgetreu. Man könnte auch sagen: Hier herrscht Transparenz, mit genügend Luft zwischen den Tönen und Zeilen, die gleichwohl mit beeindruckender Intonation vorgetragen werden. Doch dann kommt leise Skepsis auf: Lässt sich die stellenweise leicht überdosierte Samtigkeit noch abschütteln? Ist die Kurve noch zu kriegen, um nicht in der gemütlichen Fluffigkeit einer Norah Jones zu verenden? Ja. Lianne La Havas grinst. Und man kann nicht anders als es ihr gleichzutun.

*

Clubmusik mit GERD JANSON

Discounts

1



2

3

Die Frage, inwieweit sich Intellektualität und Tanz- oder Clubmusik gegenseitig befruchten, aufheben oder gar abstoßen, ist eine, die eher auf Podiumsdiskussionen oder in Bücher von Simon Reynolds gehört. Kieran Hebden alias FOUR TET[1] allerdings ist der lebenden Beweis dafür, dass ein gewisses Maß an Intelligenz das Salz in der Suppe sein kann. Gelangweilt von der Fußfessel namens Electronica hat sich der Brite in den letzten Jahren einen ausgezeichneten Ruf auf eleganten Tanzflächen erspielt. Seinem Genossen Caribou nicht unähnlich, schließt Four Tet üblicherweise mit den Mitteln eines Nerds an House, UK Garage und das Kraut-Trance-Universum eines James Holden an. Bisher nur Menschen im Besitz eines Schallplattenspielers vorbehalten, versammelt *Pink* auf Hebdens eigenem Label Text Records Hits wie »Locked«, »Pyramid« und »Pinnacles« nun auch in digitaler Form. Die Großartigkeit dieser Kompositionen kann nicht genug gelobt werden. Magische Musik.

Mit der eingangs gestellten Frage hatte Johnny D aus Brooklyn wahrscheinlich noch nie etwas im Sinn. Zusammen mit Nicky P zeichnete der Italo-Amerikaner unter dem Kürzel JOHNICK[2] verantwortlich für Henry Street Records und das Fortleben New Yorker Disco-Traditionen im House-Kontext. Ausgestattet mit der Unschuld und dem Selbstbewusstsein von Instinktfußballern entstanden so Evergreens wie »Play The World«, »The Captain« (das von Armand van Helden zum Charthit »You Don't Even Know Me« ausgebaut wurde) oder der geradezu kontemplative »Johnick Planet«. Das alles gibt es jetzt auf einer Anthologie namens *You Know How We Dew...* bei BBE Records, die schon Henry Street zur verdienten Rückschau verhalfen. Spaßige Musik.

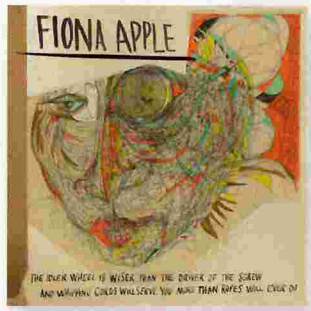
Ähnlich ungestüm geht JULIO BASHMORE[3] ans Werk. Wie im Mutterland des schnellen Jubels üblich, reichte ihm ein Track (»Battle For Middle You«), um aus dem bürgerlichen Lager zum fahrenden Volk überzulaufen. Die Bass-House-Monster-Maxi »Au Seve« auf seinem frisch gegründeten Label Broadwalk Records beglaubigt, dass der junge Mann zumindest keine Eintagsfliege ist. Mit »Troglodytes« und dem Sample-schweren »Track 3« zeigt er sogar seine nachdenkliche beziehungsweise romantische Seite – und dass es auch ohne Krawall geht. Hitmusik.

Radau und Klamauk sind den zwei Wesen, die sich hinter QUIET VILLAGE verbergen, völlig fremd – jedenfalls in diesem Aufzug. Matt Edwards alias Radio Slave lebt seine dunkle Seite unter seinem Haupt-pseudonym aus, während Joel Martin alias DJ Zeus seine Zeit mit Soundtracks, Library Music und dem Wahren, Schönen, Guten von gestern, heute und übermorgen verbringt. *Too High To Move* (Pyramids Of Mars) stellt eine Auswahl ihrer bisherigen Remix-Großtaten zusammen, von Allez Allez über François Kevorkian, Granddad Bob bis zum Black Devil Disco Club. Dabei wird deutlich, dass der behutsame und detailverliebte Ansatz des Duos, die Entdeckung der Langsamkeit und der Platz zwischen den Zeilen auf die Formsprache von Clubmusik wahre Wunder wirken können. Hustensaftmusik.

Zu guter Letzt gilt es, Still Music so etwas wie den Archäologiepreis des Jahres 2012 zu verleihen. Großzügig verteilt auf einer Doppelmaxi bietet das Label aus Chicago, das vom Franzosen Jerome Derradji geleitet wird, einen Klassiker aus der Welt von Frankie Knuckles und Ron Hardy in allen Versionen und auch für den kleinen Geldbeutel an. »Out Of My Hands (Love's Taken Over)« eroberte zunächst 1981 in der Originalversion von OMNI die Clubs der Stadt, um dann sechs Jahre später von Frankie Knuckles unter den veränderten Vorzeichen der Zeit frisch aufgebrüht zu werden. House-Musik!

*

Album



FIONA APPLE
The Idler Wheel...
Epic / Sony

Text — Aram Lintzel

Fiona Apple ist eine widersprüchliche Persönlichkeit. Obwohl sie sich in Interviews als weltabgewandte Stubenhockerin präsentiert, wird sie von heftigem Realitäts-hunger getrieben. Gleich im ersten Song ihres von Fans und Fachleuten lang erwarteten neuen Albums deklamiert sie: »I just want to feel everything«. Gefühle sind bei Fiona Apple mehr als popromantische Phrasen, sie sind Statements gegen Entfremdung und falsches Leben. Man erinnere sich nur an ihre »This world is bullshit!«-Attacke auf die Musikindustrie bei der Verleihung eines MTV-Preises 1997.

Sieben Jahre sind seit *Extraordinary Machine* vergangen, und Fiona Apple hat in der Zwischenzeit Ballast abgeworfen, zumindest musikalischen. *The Idler Wheel...* wurde vorwiegend akustisch eingespielt und ist sparsam instrumentiert. Apples Piano-spiel und das vertrackte, angejazzte Schlag-zeug von Co-Produzent Charley Drayton bilden das dynamische Zentrum, Apples stets irgendwie belegt klingende Kontraaltstimme stört oder stabilisiert je nach Stimmungslage das Gesamtbild. An einigen Stellen macht sich der Begehrensüberschuss des Alles-fühlen-Wollens durch fein gesetzte Ausbrüche bemerkbar, wenn Apple kurz jodelt oder schreit.

Das Handgemachte dieser Mischung aus Jazz, Folk und Alternative-Poprock wirkt oft neo-spießig und Manufactum-haft: »Es gibt sie noch, die gute Musik.« Das Booklet zum Album ist denn auch hand-geschrieben und -bemalt. So wird Empfindsamkeit an die Leute gebracht, eine Authentifizierungsmaßnahme, die man abgenutzt finden darf. Fiona-Apple-Fans dürfen sich als Mitglieder einer Geschmacks-gemeinschaft abseits der doofen Masse fühlen. Passend dazu sagt die Künstlerin in Interviews, sie höre keinen aktuellen Pop. Doch obwohl ihr Sub-Mainstream-Sound jetzt so gut wie ohne »kommerzielle« Hooklines auskommt, machen die Songs bei aller Komplexität einen zugänglichen Eindruck. Das Interessanteste an *The Idler Wheel...* ist, dass Fiona Apples Realitätshunger auch auf der klangästhetischen Ebene durch Musique-concrète-Einlagen Form annimmt.

Als Klangquellen sind ein Herzschlag, ein Lastwagen, ein Kissen und ein Oberschenkel zu hören. Die Echtgeräusche haben einen auflockernden Effekt, wirken manchmal aber allzu lautmalerisch (etwa wenn in »Periphery« das Verlassenwerden durch Schritte dargestellt wird) und sagen zugleich einiges über die Sängerin: Das Schulhofgeschrei in »Werewolf« steht wie das kinderliedartige »Every Single Night« für ihre immer spürbare Sehnsucht nach kindlicher Unschuld.

Die autobiografische Lesart ist im Falle von Fiona Apple angemessen, schließlich findet sie ihre Inspiration gerne in verkrachten Zwischenmenschlichkeiten, der Song »Jonathan« etwa handelt von ihrer gescheiterten Beziehung mit dem Schriftsteller Jonathan Ames. So etwas ruft natürlich Hobbypsychologen auf den Plan, im Magazin *American Songwriter* behauptete ein Kritiker, das Album sei wie eine »offene Wunde«. Mit solchen Zuweisungen, die sich nicht zuletzt aus ihrer schwierigen Kindheit speisen, dürfte Fiona Apple ein Problem haben. Denn will sie sich ihren Platz nicht eigentlich selbst aussuchen – zu Hause, weit weg von Pop und Projektionen?

*

A l b u m

MAX HERRE
Hallo Welt!
Nesola / Universal

Text — Stephan Szillus

Es ist drei Jahre her, da kam Max Herre mit einem Album um die Ecke, das außer ihm selbst keiner hören wollte. Er war im Unreinen mit sich selbst und seiner Kultur, hatte sich von seiner Ehefrau Joy Denalane getrennt, die deutsche Rapszene schien sich ohnehin Lichtjahre von seiner musikalischen und inhaltlichen Programmatik entfernt zu haben. Herre reagierte mit der zerbrechlich-düsteren Akustik-Folk-Platte *Ein geschenkter Tag*, die sich mäßig verkaufte und zurückhaltende Kritiken bekam.

Wenn dieser Tage sein drittes Soloalbum *Hallo Welt!* erscheint, stehen die Vorzeichen anders: Hiesiger HipHop hat sich verändert, darf gerne wieder emotional, innovativ und melodiös daherkommen, wie Marteria, Casper oder Cro bewiesen haben. Auch auf privater Ebene hat sich vieles zum Guten gewendet: Herre lebt wieder mit Frau und Kindern unter einem Dach, der 39-Jährige ist im Sommer 2012 ein glücklicher, selbstbewusster Mann, mit sich selbst und seiner Kultur im Reinen. Das alles hört man der Platte an.

Hallo Welt! ist allerdings nicht nur das Album eines gereiften Rappers und Sängers, sondern vor allem auch das eines hervorragenden Produzenten und Songwriters. Herre orchestriert eine beeindruckende Liste von Gästen, die er einsetzt wie originäre Sample-Lieferanten, wobei er immer wieder überraschende Momente kreiert. Wenn Wunderpanda Cro etwa nur acht statt der üblichen 16 Gastzeilen liefert oder wenn die Dame des Hauses plötzlich ums Eck *croont*, ohne dass sie irgendwer irgendwo angekündigt hätte. Das Erstaunlichste an dieser Platte ist aber nicht mal die hohe Hitdichte, sondern der Umstand, dass *Hallo Welt!* trotz des staubigen, an klassischem Soul, Funk, Jazz und Dub genährten Cratedigger-Sound seines Studiomuckerteams Kahedi von der ersten bis zur letzten Sekunde im Hier und Jetzt stattfindet. Anstatt sich in bequeme Retroismen zu flüchten, versammelt Max so zeitgemäße wie zeitlose Bausteine – allein auf dem kurzen »1992«-Interlude begibt er sich auf eine charmante Zeitreise in die Ära von Native Tongues, Jugendzentrum-Jams und Tramper-Tickets. Der Rest ist geschmackvolle Rapmusik ohne Nostalgie, dafür mit ruppigen Drums und großen Melodien. In einem Moment liefert Herre mit Philipp Poisel breitschultrigen Feuerzeug-Stadionrap zwischen »Beach Chair« und »Homecoming«, nur um im nächsten Moment mit dem talentiertesten Stuttgarter Rapper Tua die melancholische Essenz von »Ein geschenkter Tag« in ein HipHop-Stück zu retten. Ansonsten gibt es noch eine Coverversion des besten Lenny-Kravitz-Songs aller Zeiten, Referenzen an den arabischen Frühling, eine Rio-Reiser-Reminiszenz, zweimal Aloe Blacc, Songtitel wie »Einstürzen, neubauen«, ein angenehm zurückhaltendes Rahmenkonzept eines imaginären Piratenradiosenders und Sophie Hunger. *Hallo Welt!* endet mit einer smarten Ode an eine Subkultur, die trotz aller Unkenrufe im Jahr 2012 stärker dasteht denn je. Auch dank Max Herre.

*

A l b u m

BROCKDORFF KLANG LABOR
Die Fälschung der Welt
ZickZack / Indigo

Text — Bianca Heuser

Vor gut einem Jahr gewannen Brockdorff Klang Labor mit »Festung Europa« und ihrer Kritik an westlicher Asylpolitik den von SPEX und *ByteFM* ausgerufenen Protestsong-Wettbewerb. Nun erscheint mit *Die Fälschung der Welt* das zweite Album des Leipziger Trios – wieder auf dem Hamburger Label ZickZack, das schon F.S.K., Abwärts und Palais Schaumburg beheimatete; wieder produziert von Tobias Levin, der schon für Von Spar, Jeans Team und Kante tätig war. Brockdorff Klang Labor scheint von der Subversion, Poetik und Originalität dieser deutschen Pop- und Punk-Größen trotzdem nicht allzu viel mitgenommen zu haben.

In 13 reichhaltig produzierten Elektropopsongs geht es vor allem um Jungs, die Mädchen treffen, erst zusammen tanzen, später aber enttäuscht nach Hause gehen, wobei hier und da etwas Sozialkritik eingesprenkelt wird. Die kommt im Song »Festung Europa«, der sich nun auf dem Album wiederfindet, ebenso kryptisch und verkürzt daher, wie später Nadja von Brockdorff von Freiheit säuselt und Sergej Klang dazu auffordert, sich seines Jobs sowie Vermögens zu entledigen und das Land zu verlassen. Wo sie dem Jeans Team (»Das Zelt«) nacheifern, verheddern sich BKL in einer Schlagerhaftigkeit, die sich leider nur an 2raumwohnung messen lässt. In der »gefälschten Welt« herrscht vielleicht kein blanker Optimismus vor, trotzdem treten ihre Protagonisten vor allem als zuspruchsgeile, rosenwangige Twens in Erscheinung. Das lässt sich schon allein daran abzählen, wie oft in knapp einer Stunde von einem halbherzigen »Ganz oder gar nicht«, von Secondhand-Pullundern und einem diffusen »Wir« gesungen wird. Hippieske Fantasien von *togetherness* treffen auf verklärende Romantik, und Partys heißen im Brockdorff Klang Labor der Nostalgie halber immer noch »Feste«.

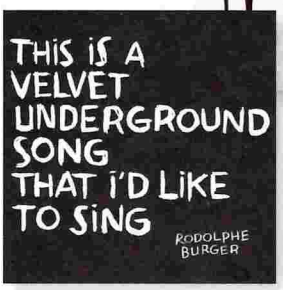
Die Gefälligkeit des kommerziellen Popsongs löst in der selbst proklamierten Neuen Leipziger Schule die Sloganhaftigkeit der Hamburger Schule ab. In den kuscheligen Synthesizerbetten des Trios kann man es sich bestimmt schön bequem machen, am Independent-Abend in der kleinstädtischen Diskothek bieten sie faulen Seelenfrieden –

Popwelt mit KLAUS WALTER

Gegenwartsgeräusche

1

2



3

In seinem Buch *Fear Of Music* (Besprechung auf Seite 113) fragt Jonathan Lethem, ob die Talking Heads die archetypische New-York-Band sind. Seine Antwort: Die Talking Heads sind die archetypische Manhattan-Band, die anderen Boroughs gehen an die Ramones. Die Frage ist symptomatisch für ein bestimmtes Nachdenken über Pop in der Gegenwart, nennen wir es atemporal. Die Frage suggeriert ein zeitloses New York mit einem unkaputtbaren Rock'n'Roll-Kern. Sinnvoller – aber weniger reizvoll – wäre die Frage nach der archetypischen New-York-Band einer bestimmten Epoche. Da käme raus, dass die ANY-Band auch mal ein DJ sein kann (Afrika Bambaataa), eine Rap-Crew (Grandmaster Flash & The Furious Five), eine Diva (Grace Jones) oder eine Madonna. Die letzte ANY-Band wäre vermutlich LCD Soundsystem. Deren Song »Losing My Edge« verdanken wir den Typen, der bei jedem Schlüsselmoment der Popgeschichte dabei war. »I was there at the first Can show in Cologne… I was there in 1974 at the first Suicide practices in a loft in New York City… I was the first guy playing Daft Punk to the rock kids. I played it at CBGB's…«

Der fiktive atemporale Zeitzeuge von LCD wird in der realen Gegenwart abgelöst vom altklugen Alleswisser, der Zeuge jeder Revolution ist, ohne sein Zimmer zu verlassen, vorausgesetzt, er verfügt über einen Internetanschluss. In Brooklyn ist das meistens der Fall, dort sammelt sich die Schwarmintelligenz auf engstem Raum und bewirbt sich unter Namen wie Dirty Projectors für den Titel der ANY-Band der Stunde. Unterdessen wird die Halbwertszeit der jeweiligen ANY-Band immer kürzer, sie entfernt sich immer weiter vom Zentrum, geht in die Peripherie. »First we lost Manhattan…« Die Beschleunigung und Dezentralisierung von Pop geht einher mit einer Dislozierung. Der reale Ort der Produktion verliert im Zeitalter globalisierter Software an Bedeutung. Die romantische Idee eines *sound of the city* wurde von den modernen Ökonomien pulverisiert, die Firma Motown verlässt Detroit bereits 1972 in Richtung Los Angeles, Detroit Techno blüht in Bad Nauheim wie in Hamburg. Das Atemporale an Jonathan Lethems Frage ist auch ein Abwehrreflex gegen die Fliehkräfte von Dislozierung und Dezentralisierung, die Verteidigung eines New Yorker *state of the art* gegen die Dynamiken der Auflösung. Lethem weiß natürlich, dass das New York von heute nicht mehr das New York von Mudd Club und CBGB's ist. Das hatten die Talking Heads schon 1979 hinter sich gelassen, in »Life During Wartime«, einem dieser Songs, die sie als Manhattan-Band qualifizieren. Nach zwei Jahrzehnten im Würgegriff von *zero tolerance* und Gentrifizierung ist im Manhattan von heute ein soziales Leben für Durchschnittsverdiener nicht mehr möglich, ganz zu schweigen von Nischen für prekär bohemistische Künstlertypen.

Man könnte Lethems Trauer um den Verlust von New-York/Jew-York-Punk-Manhattan als Retromania eines Mittvierzigers abtun. Oder darin etwas Produktiveres sehen als die »Nostalgia For An Age That Never Existed«, die Jello Biafra lange vor Simon Reynolds als Zivilisationskrankheit diagnostiziert hatte. Etwa den Versuch, die Erinnerung wachzuhalten an das, was Lethem eine »city of prideful fear« nennt, eine Stadt der Risiken und Chancen. Erinnerungsarbeit dieser Art leisten gerade mehrere Platten von Künstlern, die dem Velvet-Underground-Kontinuum verpflichtet sind und darüber hinaus einer Band huldigen, die auf ihre Weise zu ihrer Zeit die ANY-Band war: SUICIDE [1]. Zwei New Yorker Juden, die sich Martin Rev und Alan Vega nennen, die – »1974, practices in a loft« – die losen Enden von Doo Wop und Rock'n'Roll mit Kraftwerk und Moroder kurzschließen zu einem proto-nuyorikanischen Sound-Monolithen. Suicide. »Dream Baby Dream«. Ein Traum von einem Song, Revs Orgel-Synth-Drone, bezwingend wie »96 Tears« von ? & The Mysterians, dazu Vegas furchterregender Elvis, der die beiden essenziellen Popwörter zu einem unschlagbaren Text formt: Dream. Baby. Viel mehr ist nicht. »Dream Baby Dream«, der Traum von einer Insel, auf der die Gestrandeten, Geflüchteten, Hoffnungslosen dieser Welt ein neues Leben anfangen können. Bei aller Paranoia strahlt aus den ersten beiden Suicide-Platten ein utopisches Glücksversprechen, aber auch die Erfahrung von Mord und Verfolgung.

NENEH CHERRY [2], selbst so ein durch den Wind getriebenes Dream-Baby, hat den Song mit dem schwedischen Jazztrio THE THING gecovert. Cherrys Version auf dem Album *The Cherry Thing* (Smalltown Supersound) funktioniert, weil sie gar nicht erst versucht, mit Suicide zu konkurrieren, schreibt *Wire*. FÜXA kommen aus Detroit und covern auf *Electric Sound Of Summer* (Rocket Girl) erst »Cheree« vom ersten Suicide-Album im Dream-Baby-Style, dann rekapituliert ein Instrumental noch den »Sunday Morning« der Velvets und bekommt den Titel »Marty Suicide« – hallo, Martin Rev! Jason Pierce widmet auch auf seiner aktuellen SPIRITUALIZED-Platte *Sweet Heart, Sweet Light* (Double Six) sein Schaffen wieder dem Drone & Dream von Velvet & Suicide. Und dann ist da noch RODOLPHE BURGER [3], ein Faktotum aus Paris, wo man Suicide als Inkarnation von Röck'n'Röll verehrt. Burger mimt sich auf *This Is A Velvet Underground Song That I'd Like To Sing* (Bonsai Music) mit der überkandidelten Diabolik eines wiedergeborenen Kurt Raab durch den Velvets-Katalog. Apropos Raab: Auch Fassbinder hatte seinen Suicide-Moment, *In einem Jahr mit 13 Monden*: »Frankie Teardrop«.

*

bedeutsam sind sie bei all ihrer Harmlosigkeit aber sicher nicht. Immerhin: Wer tatsächlich wieder einmal Anlass zu grundlegendem Protest gegen die Plattitüden deutscher Popmusik braucht, findet ihn in ihrer epigonalen Biedermeierei, deren Speerspitze das Brockdorff Klang Labor wie schon mit seinem Debüt *Mädchenmusik* bildet, ohne Weiteres.

*

A l b u m

CHEEK MOUNTAIN THIEF
Cheek Mountain Thief
Full Time Hobby / Rough Trade

Text — Christina Mohr

Es bildet sich schnell ein unangenehmer Beigeschmack, wenn sich Metropolenmusiker aufs Land zurückziehen, um dort neue Songs aufzunehmen. Oft ist von der Suche nach Ursprünglichkeit und Echtheit die Rede, von Authentizität, die im anonymen Ballungsgebiet so schmerzlich vermisst wird… Spätestens an dieser Stelle sollte man sich voller Verachtung von den Stadtflüchtigen abwenden. Der Fall von Mike Lindsay, dem Gründer und Gitarristen des Londoner Folktronica-Projekts Tunng, liegt aber ein wenig anders. Zunächst klingt die Musik von Tunng in all ihrer entspannten Versponnenheit nicht so, als bräuchten ihre Urheber dringend Urlaub auf dem Bauernhof. Außerdem war es kein stressbedingter Tinnitus, sondern eine Kombination aus rauschender Silvesterparty, der dort akut gewordenen Verknalltheit in eine Frau namens Harpa sowie dem mit Tunng erfolgreich bespielten Iceland-Airwaves-Festival, die Mike Lindsay 2011 nach Island, genauer gesagt in das nördlich gelegene Fischerdorf Húsavík führte. Dass ihn Islands spektakuläre Naturschauspiele inklusive heißer Quellen, Nordlicht und schneebedeckter Berge wie dem Kinna Fell (englisch: Cheek Mountain) ins Mark treffen würden, ahnte er nicht. Was Lindsay auch nicht wusste, als er den Plan fasste, »ohne Ideen und mit ganz wenig Equipment« nach Island zu fliegen, war, dass man auf der Insel unmöglich allein Musik machen kann – selbst wenn man sich nicht in Reykjavík niederlässt.

Auch im winzigen Húsavík traf Lindsay praktisch nur auf andere Kreative, die in seine morgendlichen Gitarren-Aufwärmübungen mit einstimmten. So ist das Album *Cheek Mountain Thief* kein reines Solowerk Lindsays geworden, vielmehr eine Kollektivproduktion wie Tunng, die auf diesem Album nie wirklich abwesend sind, gibt Lindsays charakteristisches Songwriting doch die grundsätzliche Form vor. Die Tunng-typischen elektronischen Spielereien aber werden von isländischen Gästen ersetzt: mit rumpelpumpelnder Perkussion etwa, die Songs wie »Strain« heftig schwankende Schlagseiten verpasst; mit Trompeten, Kontrabass, Violinen, Akkordeon oder Marimba, gespielt von SchülerInnen aus Húsavík, die beim Gast aus London vorbeischauten und ihm zeigten, was man aus seinem fragilen Indie-Folk so alles machen könnte.

Bewusstseinsverändernde Naturerlebnisse mag man aus Stücken wie »Snook Pattern« heraushören, aus anderen Songs tönt aber eine handfeste Feierstimmung, die Tunng immer schon ein bisschen gefehlt hat. Und dass sich am Ende in Reykjavík noch der lokale Gitarrenheld Mugison, Produzent Sindri, Gunnar Örn Tynes von Múm und ein vielköpfiger Männerchor an der Fertigstellung von *Cheek Mountain Thief* beteiligten, hat dann vermutlich selbst Mike Lindsay nicht mehr überrascht.

*

A l b u m

KID KOPPHAUSEN
/
Trocadero / Indigo

Text — Torsten Groß

Der Name ist ein bisschen albern: Kid Kopphausen, eine Fusion der Nachnamen der beiden Protagonisten dieses Albums, die auf legendäre Männerfreundschaften und-bündnisse wie Butch Cassidy & Sundance Kid verweisen soll, klingt wie eine Bieridee, die man eventuell am nächsten Tag noch mal kritisch hätte prüfen sollen. Zumal der Titel der Qualität des Albums nicht gerecht wird. Bereits seit Jahren verbindet Gisbert zu Knyphausen und Nils Koppruch eine enge musikalische und persönliche Freundschaft. Immer wieder kam es zu Kollaborationen, man ging gemeinsam auf Tour, irgendwann mal »was Richtiges« zusammen zu machen, war lange geplant.

Trotz dieses Hintergrunds kommt es auf den ersten Blick seltener zu wahren Synergieeffekten, als man vielleicht hätte denken können. Vieles wird zwar im Duett gesungen, aber trotzdem scheint es auf dieser Platte zunächst vor allem zwei Kategorien von Songs zu geben – Knyphausen-Lieder und Koppruch-Lieder. Davon aber einige sehr schöne: Nach dem schroffen Auftakt »Hier bin ich«, Kampfansage und Standortbestimmung zugleich, kommt Fink, äh, Koppruch mit »Schritt für Schritt«, gefolgt von zu Knyphausens bittertraurig-juchzender Hymne an das Leben »Das Leichteste der Welt«, eine sich kontinuierlich steigernde, wütende Noiserock-Meistertat. Danach eine weitere Koppruch-Moritat mit Roots-informierten Gitarren und der angerauten, lebensweisen Stimme dieses Mannes, der ja einer der besten ist, die wir haben.

Man denkt, das geht jetzt immer so weiter. Weil beide Musiker eine derart starke Signatur haben, dass sie den jeweils anderen an den Rand drücken. Dann aber kommt ein Song wie »Haus voller Lerchen«, intoniert von zu Knyphausen und von der Melodieführung her abermals verwandt mit dessen eigenen Sachen. Die feinen musikalischen Texturen, das Arrangement und das geisterhafte Piano im Hintergrund tragen indes eindeutig die Insignien der Americana des Nils Koppruch. Auch »Schon so lang« und einige andere sind unbedingt synergetisch, weil hier der aufrührerische Aplomb zu Knyphausens auf Fiddle und sonstiges Country-Instrumentarium trifft. Zu Knyphausen setzt bewusste Störer, scheißt bisweilen auf Versmaß und Reimstruktur, ist kantig, widerborstig, bewusst unelegant. Koppruch hingegen ist das genaue Gegenteil von all dem: Souverän, von musikalischer Eleganz, alles fließt bei ihm und passt zusammen. Der eine hat, was dem anderen fehlt – aus diesem Spannungsverhältnis entsteht hier besondere Musik.

*

A l b u m

ONDATRÓPICA
Ondatrópica
Soundway / Indigo

Text — Christoph Twickel

Weitgehend unbemerkt von der Retromania des angloamerikanischen Popuniversums, wie sie Simon Reynolds beschreibt, hat sich in den vergangenen fünf bis sechs Jahren eine andere, tropische Retromania angeschlichen Labels wie Analog Africa, Strut oder Soundway graben die Popszenen der afrikanischen, asiatischen, karibischen und lateinamerikanischen 60er und 70er aus: Nie gehörtes Zeugs zwischen Psychedelic, Afrobeat, Disco und Latin, eher ignoriert von den Weltmusik-Labels der 80er, aus den Kellern und Lagern gefischt und heiß geliebt von der Rare-Groove-Generation der 1970er-Jahrgänge.

Will Holland alias Quantic, in den letzten Jahren als Produzent geschmackvoller Acid-Jazz- und Soulmusik unterwegs, ist so einer. Seit ein paar Jahren lebt und produziert der Brite im kolumbianischen Cali, einer Stadt, der man nachsagt, dass in ihr die manischsten Plattensammler des Kontinents leben. Überhaupt sind die roughen Conjunto- und Bigband-Sounds lange vergangener Dekaden in Kolumbien bis heute erstaunlich gegenwärtig, sie laufen im Radio, in den Bars. Und ein paar Musiker gibt es auch noch, die so spielen können. Holland und der Perkussionist Mario Galeano, dessen Frente Cumbiero eine der besten Bands des kolumbianischen Cumbia-Revivals sind, haben sie eingesammelt und in die Studios des legendären Labels Discos Fuentes in Medellin verfrachtet. Darunter so mythische Figuren wie den peruanischen Pianisten Alfredo Linares (»Mambo Rock«), den Saxofonisten Michi Sarmiento, dem Soundway gerade eine Compilation gewidmet hat, oder den Bassisten und Produzenten Julio Ernesto Estrada alias Fruko, der wie kein anderer den euphorischen und unglaublich tighten Salsa-Sound der kolumbianischen 70er geprägt hat.

42 Musiker nahmen in zweieinhalb Wochen drei Dutzend Stücke auf, von denen es 26 auf die Doppel-CD geschafft haben. Das Gros basiert auf der Cumbia oder verwandten Rhythmen wie dem Porro, der Gaita oder dem Merecumbé, die wir Weißbrote ohnehin nicht auseinander halten können. Solider Retrostoff, für den aber auch gilt: Warum eigentlich? Die alten Platten gibt es ja schon. Richtig interessant wird *Ondatrópica* dann, wenn die All-Star-Band zu spinnen anfängt – wenn sie Fela Kuti und Cumbia paart, wenn sie Black Sabbath's »Iron Man« als Gaita performt oder den Avantgarde-gitarristen Eblis Alvarez erratische Soli über den bekifften Akkordeon-Cumbia-Teppich legen lässt. Alles live aufgenommen mit einer Ampex-Vierspurmaschine und echtem Magnettonband, die Vinylversion des Albums ist garantiert »ohne jedes digital processing« entstanden, wie Holland und Galeano schreiben. So sind sie halt, die Retrofetischisten.

*

S o n g

PLANNINGTOROCK
Patriarchy Over & Out
Human Level

Text — Ina Freudenschuß

Der Umstand, dass wir in einer männerdominierten Welt leben, dürfte Janine Rostron alias Planningtorock in letzter Zeit öfter nicht so gut bekommen sein. So wenig, dass sie der erstaunlich veränderungsresistenten Gesellschaftsordnung nun einen Song gewidmet hat: »Patriarchy Over & Out« erscheint auf der ersten Katalognummer von Human Level, dem Label, das Rostron ab sofort von London und Berlin aus betreibt. Darin verkündet sie in kehlig-digitalem Timbre: »I don't want to wait, patriarchal life, you're out of date; patriarchal life, get out of the way.« Auf dem Track werden große Wahrheiten gelassen ausgesprochen, und das passt zu Planningtorocks bisherigem Œuvre, das in seiner Gesamtheit als Stellungskampf gegen Heteronormativität und Sexismus gedeutet werden kann.

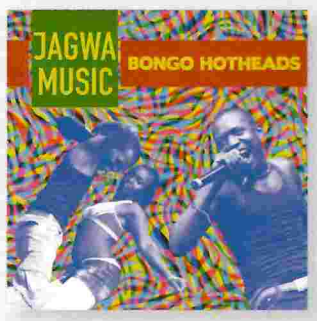
Damit das im speziellen Fall von »Patriarchy Over & Out« gelingt, nimmt sie die authentischen Stimmen mit der ihr eigenen Filterkunst auseinander. Das Ergebnis lässt den Versuch, den Gesang einem bestimmten Geschlecht zuzuordnen, vorprogrammiert scheitern. Das ausgefeilte visuelle Konzept, das Rostron bereits im Artwork ihres letzten Albums *W* mit Stirn- und Nasenprothese ins Reich der Fantasy-Geschöpfe beamte, tut sein Übriges, um ein gewaltiges Aufdehnen der tradierten Geschlechtergrenzen zu erreichen.

Musikalisch besteht »Patriarchy Over & Out« aus einem harten, geradlinigen Groove, der Rostrons Stimmakrobatik genügend Raum lässt. Die schnörkellose, unterkühlte Ausrichtung ließe sich sogar als militant bezeichnen. Die sonst bei Planningtorock üppig eingesetzten Soundcollagen sucht man jedenfalls vergebens: Stakkato-artige Streicherarrangements und ein exaltiertes »Yeahyeahyeahyeah« in der Mitte des Tracks sind die einzigen Elemente, die das Stück melodiös vorantreiben. Auf die Rückseite der ersten Human-Level-Split-Single wurde übrigens ein Instrumental-Track von rRoxymore gepackt, der auf den Titel »Wheel Of Fortune« hört. Agitation, man ahnt es schon, ist hier nicht zu finden.

*

A l b u m

THE VERY BEST
MTMTMK
Moshi Moshi / Cooperative Music / Universal



JAGWA MUSIC
Bongo Hotheads
Crammed Discs / Indigo

Text — Johannes von Weizsäcker

Der Begriff Weltmusik für alle Musik nichtwestlichen Ursprungs hat seit seiner Entstehung in den 80er-Jahren Kritik auf sich gezogen, da ihm das Nicht-Westlich-Sein als Kategorie genügt. Gleichzeitig reduzierte man Weltmusik in – westlichen! – stilbewussten Kreisen gern auf kitschigen Hybrid-Weltpop beziehungsweise auf Musik für Pluderbehoste, Dreadbelockte und esoterischem Wirrwarr Zugeneigte. Heute scheint sich endlich die Einschätzung

durchzusetzen, dass ja wohl sämtliche Musik der Erde irgendwie Weltmusik und die Kategorisierung somit unnütz sei – allerdings in einer Zeit, in der dank Internet und billiger – westlicher! – Musikproduktionssoftware nicht-westliche Popmusik unterschiedlichster Herkunft oft immer westlicher klingt.

Ein Beispiel für diese Annäherung sind The Very Best: In London vom französisch-schwedischen Produzentenduo Etienne Tron und Johan Karlberg mit dem malawischen Sänger Esau Mwamwaya gegründet, reüssierte die um die Westlondoner Afro-Pop-Clubnacht *Secousse* entstandene Gruppe bald mit ins Internet gestellten Mixtapes und ihrem Debütalbum *Warm Heart Of Africa*. Auf Letzterem sang Mwamwaya in einem Hybrid aus Englisch und Chichewa, Malawis offizieller Landessprache. Die Begleitung bestand aus gesampelten Klassikern des modernen Popkanons, auf denen wiederum oft verschiedenste afrikanische Musik gesampelt worden war – ein hübsches, cleveres Dokument zeitgenössischer Popkultur.

Für *MTMTMK* begaben sich The Very Best, mittlerweile zum Duo Karlberg-Mwamwaya geschrumpft, mit Gastvokalisten wie Amadou & Mariam, Baaba Maal und K'naan in Mwamwayas Heimatort Lilongwe – und kamen erstaunlicherweise mit einem Album zurück, das sich wie ein Standardwerk westlich-esoterischer Blockbuster-Clubmusik jener Art anhört, die in den 90er-Jahren von Gruppen wie Leftfield erzeugt wurde. Und zu der mancher tatsächlich Pluderbehoste im Festivalmatsch seine Dreadlockmähne schüttelte. Mwamwayas Stimme tritt dabei beinahe in den Hintergrund. Zwar gerät etwa das Stück »Rumbae«, auf dem der Südlondoner Jungrapper MNEK durch Autotune-lastigen Gesang beeindruckt, zu passablem R'n'B-Pop, doch führen Lieder wie die Single »We Ok« das Album gefährlich nah ans Kitschige, Allerweltshafte.

Gut tausend Kilometer nördlich von Lilongwe, in der tansanischen Hauptstadt Dar-es-Salaam, wirkt die momentan achtköpfige Gruppe Jagwa Music, deren Album *Bongo Hotheads* soeben erschienen ist. Seit 20 Jahren spielt die häufig wechselnde Besetzung auf traditionellen und selbstgemachten Perkussioninstrumenten sowie auf alten Casio-Kinderkeyboards eine Musik namens Mchiriku. Dabei werden lokale Chakacha-Tanz-Rhythmen in hoher Geschwindigkeit gespielt und von verzerrten elektronischen Akkorden begleitet, während die Sänger vom täglichen Überlebenskampf in den Suburbs von Dar-es-Salaam erzählen. In ihrer Heimatstadt gelten Jagwa Music Tausenden als Identifikationsfiguren, ihre Texte finden sich an zahlreichen Hauswänden. Vor Ort live aufgenommen und in einem Brüsseler Studio gemischt, transzendiert diese energische und anrührende Musik zwar für den westlichen Pophörer – sofern er diese Bezeichnung noch verdient – die Swahili-Sprachbarriere. Doch behält sie, obwohl ihrerseits ein Hybrid verschiedener Klänge und Stile, dabei etwas zunehmend Seltenes: ihre lokale Identität.

*

A l b u m

HOLY OTHER
Held
Tri Angle / Pias / Rough Trade

Text — Henning Lahmann

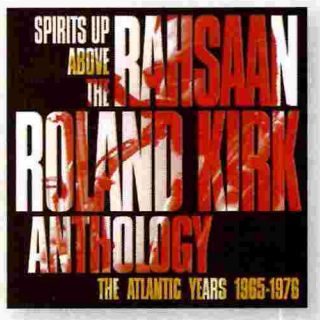
Tri Angle Records verfolgen seit Gründung eine klar umrissene Ästhetik: elektronisch, sphärisch, vor allem dunkel. Weder zufällig noch unverschuldet wurde das Label schnell mit jenem dreieckschwangeren Genre namens Witch House in Verbindung gebracht, das seit 2010 durchs Internet geistert. Und so blieb diese Einordnung auch dem aus Manchester stammenden, anonymen Produzenten Holy Other nicht erspart, nachdem seine Debüt-EP im letzten Jahr auf Tri Angle erschienen war. Oberflächlich betrachtet passte auch alles, die Musik war vor allem: elektronisch, sphärisch und sehr dunkel.

Holy Others Werk ist jedoch zu sehr in der genuin britischen Elektronik verwurzelt, als dass eine Einordnung in vorschnell gehypte Genres aus dem amerikanischen Mittelwesten irgendwie adäquat erscheinen könnte. Das Debütalbum *Held* zeigt einen Künstler von beeindruckender Innovationskraft, die eine solche Zuweisung endgültig schal erscheinen lässt. Zwar weiß auch Holy Other, wie man die Erwartungen an dunkel-melancholischen Elektro – von dem es wahrlich nicht zu wenig gibt – erfüllt: Oft wird die behutsam, aber zielstrebig mittels wabernder Synths, manipulierter Vocals und gesampelter Streicher erzeugte Spannung aufgelöst durch den paradigmatischen Drop des UK Bass. Ihre wahren Stärken hat die Platte jedoch dort, wo sie sich den klassischen Topoi gegenwärtiger elektronischer Musik bewusst oder unbewusst widersetzt. In diesem Punkt ergibt auch der oft gezogene Vergleich mit Burial Sinn.

Wie Burial setzt auch Holy Other häufig auf das Mittel der Dequantisierung, immer wieder lösen sich einzelne Elemente aus dem starren Raster überkommener Notationsregeln, stellen sich quer zum Rhythmus. Mitunter scheint es fast, als habe er eine Tonspur vergessen, die nun gänzlich unbeaufsichtigt weiter durch den Mix mäandert und so für noch mehr Gedrängtheit in den ohnehin äußerst dicht gewebten Arrangements sorgt. An anderen Stellen wiederum, wie bei »In Difference« und »Held«, lässt er einen Track in der Mitte zerbröseln, bis er beinahe in sich zusammenfällt. So entsteht ein Mahlstrom einander entgegengesetzter Sounds, stets knapp vor der akustischen Überforderung. Wie Burial verkörpert auch Holy Other eine Idee von Modernität, die sich deutlich abhebt vom gegenwärtigen Überfluss trauriger Elektronik. Und so ist *Held* auch, fernab von Witch House, der Kulminationspunkt der Tri-Angle-Ästhetik.

*

C o m p i l a t i o n



RAHSAAN ROLAND KIRK
Spirits Up Above – The Atlantic Years 1965 – 1976
Warner Classics

Text — Felix Klopotek

Mitte der 90er-Jahre entbrannte an den Rändern aufgeschlossener Popszenen ein bis heute schwelendes Interesse am Jazzradikalismus der 60er- und frühen 70er-Jahre: Albert Ayler, Sun Ra, Cecil Taylor, der elektrische Miles Davis, das Art Ensemble Of Chicago – die Bilderstürmer von gestern beflügelten futuristische Postrock- und Glitch-Elektronik-Konzepte. Der Saxofonist und Multiinstrumentalist Rahsaan Roland Kirk fiel dagegen komplett durchs Raster: weder vom Jazz-Mainstream kanonisiert noch von der Popavantgarde vereinnahmt. Zu bodenständig und bluesig einerseits, andererseits nicht slick – na: schleimig – genug, um als heißes Soul-Gospel-Ding wiederentdeckt zu werden.

Ähnlich dem Art Ensemble verfolgte der 1977 nach schweren Herzattacken allzu jung verstorbene Kirk (Jahrgang 1936) die Idee einer *Great Black Music*: die Integration aller Epochen schwarzer Musik in ein modernistisch-zeitgenössisches Konzept. Nur dass es bei Kirk fröhlich volkstümlich zuging: Free Jazz kommt bei ihm nicht vor, stattdessen satte Popularismen – R'n'B, Soul, Gospel, Blues, ein bisschen Rock'n'Roll, kuriose Klassikzitate, zusammengehalten von einem Modaljazz, den er sich beim mittleren Coltrane abgelauscht hatte. *Spirits Up Above – The Atlantic Years 1965-1976* ist eine sehr solide Auswahl aus seinen späten, also: besten Arbeiten. Der wirklich halsbrecherisch kühne Kirk, der 1971 mit *Natural Black Inventions: Root Strata* das vielleicht ungewöhnlichste Soloalbum des klassischen Jazz eingespielt hatte, bleibt weitgehend außen

Rap mit MARCUS STAIGER

Punchline

1

2

3

Dass es diese Art von Musik – Rap – im Jahr 2012 überhaupt noch gibt, ist eines der großen Geheimnisse der HipHop-Kultur. Dass sie heutzutage sogar innovativ sein kann, ein noch größeres. Das war jüngstens, zumindest teilweise, beim Splash!-Festival zu erleben, das im Juli in Gräfenhainichen über die Bühne ging, während sich fast zeitgleich Frank Ocean von der Odd-Future-Crew öffentlich zu seiner Homosexualität bekannte. Bloß in gewissen Teilen Berlins scheint die Zeit stehengeblieben zu sein. Die Herren Blokkmonsta und Fler eint nicht nur ihre Herkunft aus dem Berliner Süden a.k.a. Tempelhof und Steglitz, sondern auch eine gewisse Retroeinstellung und die durchaus faszinierende Konsequenz, mit der die beiden Labelbetreiber zu Werke gehen.

BLOKKMONSTA[1], Chef des berühmt-berüchtigten Labels Hirntot Records, veröffentlicht nach mehreren Monaten der Abwesenheit nun den Tonträger *Doom Rap* (Hirntot / Distributionz). Zum besseren Verständnis sei vorausgeschickt, dass Hirntot seit Jahren das Genre Horrorcore bedient, das sich der Splatterfilmszene eng verwandt fühlt und sich schon lange im Visier der Berliner Staatsanwaltschaft befindet. Mehrere Verfahren wegen Jugendgefährdung und Volksverhetzung scheiterten allerdings vor Gericht, auch beim letzten Tatvorwurf gegen Blokkmonsta persönlich (wegen Nötigung und Körperverletzung) wurde letztendlich mit einem Freispruch entschieden. Grund genug, sich wieder einer inhaltlichen und ästhetischen Diskussion zu widmen, gehört Musik doch ohnehin eher ins Feuilleton als in die Gerichtssäle. Auch für Blokkmonsta selbst scheint die Verhandlung samt Untersuchungshaft kein großes Thema zu sein, zumindest reimt er auf *Doom Rap* kaum darüber. Dafür klingt er immer noch so, als würde er beim Rappen wahnsinnig schwere Gewichte stemmen, und marschiert durch die stets theatralischen, bombastisch düsteren Beats wie ein Panzer. Reime werden zurechtgebogen und gedroschen wie eh und je, wenn's nicht passt, wird's eben passend gemacht: »Du hängst an beiden Beinen, und so wird's so lange bleiben, wie wir brauchen zum Ausweiden / (...) Hundeblick wird euch nicht retten, Kugeln, die aus Schuh'n euch reißen.«

Neben diversen Privatfehden und den üblichen Soldaten-Lyrics, in denen Unbeugsamkeit und Durchhaltewillen beschworen werden, geht es in einem Song wie »Der kleine Mann« ans Eingemachte. Im Doppel mit King Orgasmus One regiert der Stammtisch, es werden härtere Strafen gefordert, wobei man sich gleichzeitig grundsätzlich ungerecht behandelt fühlt: »Die Gesetze sind ein Witz / Zahlst du keine Steuern, wirst du vom Staat gefickt / Kinderficker komm' davon, was ist das für ein Scheiß (...) / und wieder zahlt der kleine Mann den Preis.« Das komplett Verquere an diesem Weltbild ist jedoch die Selbstinszenierung als Rebell. Reaktionär bis auf die Knochen, beklagt man den Überwachungsstaat und eine Diktatur der Toleranz, in der niemand mehr sagen dürfe, was er denkt, dafür aber der Bürgermeister auf der Schwulenparade tanzt. Da muss man doch auf den Boden spucken, so ekelhaft ist das.

Während Hirntot eher zu den Randerscheinungen und ins Kuriositätenkabinett der Rap-Kultur gehört, befindet sich Fler mit MASKULIN RECORDS[2] im totalen Mainstream. Zumindest will er dort hin, mit aller Gewalt, und so ist das Erscheinungsbild des zweiten Label-Samplers *Maskulin Mixtape Vol. 2* (Maskulin / Groove Attack) Amerika *to the fullest*. Vielleicht verwechselt Fler aber auch die deutsche *middle of the road* mit der US-amerikanischen oder irrt sich einfach im Jahrzehnt, denn *Maskulin 2* klingt mit all den Bombasteffekten, Shout-outs, Scratches und Sound-Schnipseln wie von vor zehn Jahren. Anders gesagt: Hier lebt jemand definitiv seinen *dream*. Es wimmelt nur so von Verweisen auf lukrative Drogengeschäfte, die Schlampen bekommen ganze Zimmer voller Louis Vuitton, Rap wird wieder auf die Straße gebracht, und – man mag's kaum glauben in der heutigen Zeit – hier werden wirklich noch richtig Mütter gefickt. Wahl- und zahllos.

Für Fler und seine Kollegen ist der Erfolg von Casper und Cro ein echtes Trauma, und so gibt es neben den obligatorischen Steh-auf-halt-durch-guck-nach-oben-Aufmunterungssongs auch den einen oder anderen Seitenhieb gegen MCs in zu engen Hosen. Ganze 37 Anspielpunkte umfasst die iTunes-Version, die man sich für 9,99 kaufen kann, und jeder einzelne ist so schwer wie Beton. So viel Ghetto geht echt nicht klar. »Hardcore-Rap in dein Gesicht / und die Szene wird gefickt – Deepthroat.« Alles klar. Ich kann nicht mehr.

Da wenden wir uns lieber einer anderen Künstlerin zu, auch wenn diese als Mann vielleicht ebenfalls in der Liga der Mutterficker spielen würde. Da PRETTY PAIN[3] aber eine Frau ist, hat die Ankündigung, dass sie dir deine Freundin ausspannen wird, eine etwas andere Bedeutung. Ihr Free-Download-Mixtape *Krank & Psycho (Kapitel 1: Painski)* macht schnell klar, dass sie nichts anbrennen lässt, egal ob bei Männlein oder Weiblein, wobei sie den Jungs gerne mal Nachhilfe in Sachen Sex gibt. Auf »Du musst sie lecken« geht Pretty Pain derart detailverliebt zur Sache, dass man den Song noch nicht mal in der U-Bahn hören mag, vor lauter Angst, der Kopfhörer könnte nicht ganz dicht sein. Alles auf *Krank & Psycho* ist sehr gut gerappt, auf knackige Südstaaten-Beats gepackt und definitiv die heiße Entdeckung des Sommers 2012. Bubblegum und Pink Yo!

*

vor, die Ränder seiner Musik scheinen weit weg. Auf *Spirits Up Above* kann man den Weg vom Modaljazz zum Gospel und auch zum Funk verfolgen. Kirk ist aber tatsächlich bis an die Ränder des Spielbaren vorgestoßen.

Er zog seine Shows als Zirkus auf, mit allem Pipapo. Bunte Gewänder, clowneske Scherze, Spaßvirtuosität – mittendrin der bereits als Kind erblindete Kirk nicht zwei, nein: drei Saxofone auf einmal spielend, dabei auf das (nur für westliche Ohren exotische) Mittel der Zirkularatmung zurückgreifend. Kirk war ein Ereignis. Aber hinter allen Clownereien verbarg sich harte Jazzarbeit, die Show sollte nur Zierrat sein. Atlantic, wo in seinem letzten Lebensjahrzehnt seine wuchtigsten Alben erschienen (*The Inflated Tear*, *Blacknuss*, *Volunteered Slavery*, *Bright Moments*), verkaufte ein allzu buntes Bild dieses konservativen Radikalen, während Kirk um die Anerkennung als Vollender oder zumindest Fackelträger einer gerade untergehenden Jazzepoche rang.

*

A l b u m

YEASAYER
Fragrant World
Mute / Rough Trade

Text — Tobi Müller

Täuscht der Eindruck oder entwickelt sich Brooklyn in manchen Kreisen zum Schimpfwort? Die vielen Lobpreisungen von Bands aus dem Hipstermekka haben den Dämon des Anti-Hypes geweckt. Brooklyn ist zu groß und zu divers, um je aussagekräftig gewesen zu sein für Animal Collective, TV On The Radio oder Grizzly Bear. Diese Bands bestimmen vielmehr das Bild einer imaginären Stadt, deren Umfragewerte gerade sinken. Warum eigentlich? Geht es nur um Abwechslung? All diese Projekte stellen jedenfalls eine Smartness aus, die zeigt, wie man nach dem Ende des Gitarrengedengels Indie-Musik machen kann: sehr divers eben, mit Aromen der Globalisierung angereichert, als ein lange gekneteter Teig aus Song und Track. Um in den Blogs viral zu werden, muss das alles mit rein, gern bis zur fettsüchtigen Verrührung von möglichst viel Einflussquark, der schon auf Snippet-Länge satt machen sollte. Da passen Yeasayer bestens hinein, wenn man dazu noch festhält, wie in – setzten wir es mal in Anführungszeichen: – »Brooklyn« der elektronische Sound die akustischen Ecken des Klangbildes zunehmend übermalt. Aus komischem Global Folk wird am Ende doch ein digitales Lagerfeuer, in dessen Zentrum ein Discowicht hampelt, öfter von Bild- und Tonstörungen rhythmisch unterbrochen.

Um es prosaischer, und weniger impressionistisch, zu sagen: Das dritte Album der Brooklyner Band Yeasayer klingt nochmals elektronischer als das zweite (*Odd Blood*), und die Band scheint darum bemüht, hin und wieder etwas R'n'B in den bereits existierenden Genrematsch zu matschen. Auf der ersten Single, »Henrietta«, gelingt das auch ganz gut. Im ersten Teil singt Chris Keating noch fast unbearbeitet, dann leistet sich der Song etwas Ruhe und einen zweiten repetitiven Teil, in dem die Maschinen die Stimme als Material bearbeiten. Es passt deshalb ganz gut, weil der Titel hier in einen Track gleitet, in dem alles Sound wird. Yeasayer sind kompetente Songschreiber, scheinen aber ihrem Talent entweder nicht zu trauen oder meinen, dass die maschinelle Entsubjektivierung der Stimme (und oft: Überfrachtung) angesagt sei. In »Devil And The Deed« klingen sie dann wie Muse, aber ohne das Charisma von Muse-Mann Matthew Bellamy. Baut man in Brooklyn demnächst eine neue Prog-Rock-Arena?

Die New-Order-hafte Dance-Nummer »Reagan's Skeleton« schafft es aber zum Beispiel zauberhaft, dass sich die Hochtalentierten nicht gegenseitig auf den Füßen stehen. Das geht so: Im Bass und in der Harmonie handelt es sich um eine schöne, *darke* 80er-Nummer, die hier so klug klingt, wie ich das Jahrzehnt leider nicht erinnere, aber das ist egal. Toll ist, wie der Gesang gleichzeitig einen Song vortäuscht, der harmonisch gar nicht stattfindet. Repetition im Track mal Variation in der Stimme gleich Pop im Produkt. Dass man nach dreieinhalb Minuten ein Animal-Collective-Chörlein eingebaut hat, geschah bestimmt nur, um das amerikanische Finanzamt vom Wohnsitz Brooklyn zu überzeugen. In Wahrheit wohnen die vermutlich schon auf den Bahamas.

*

A l b u m

SWANS
The Seer
Young God Records

Text — Andreas Busche

Das zwölfte Studioalbum von Michael Giras Katharsisprojekt Swans – das zweite nach seinem 13-jährigen Intermezzo als Angels Of Light – eröffnet mit einer nachgerade werkgetreuen Umsetzung des Jüngsten Gerichts. »Lunacy« besteht aus einem unter unerbittlichem Stampfen anschwellenden Feedback-Schwirren, das nach einigen Minuten in die mit religiösem Eifer skandierten Mantragesänge des Mormonenpärchens Alan Sparhawk und Mimi Parker, auch bekannt als Slowcore-Duo Low, ausläuft. Wahn und Wahnvorstellung als ultimative spirituelle Erfahrung gehören seit den Anfängen der Swans im New Yorker Noise-Untergrund sozusagen zum Repertoir von Gira, der sich auch solo immer öfter wie ein fanatischer Wanderprediger aufführt. Auf dem Reunion-Album *My Father Will Guide Me Up A Rope To The Sky* diente das Eröffnungsstück noch als brachiales Präludium, das die Grundstimmung des eigentlich akustisch konzipierten Albums huldvoll einfasste. »Lunacy« mit seinen stumpfen, auf beklemmende Weise erhabenen Drone-Kreiseln ist nun so etwas wie der Reset-Button für die Swans und Gira. Ein Neuanfang und gleichzeitig die Quintessenz einer 30 Jahre währenden Karriere.

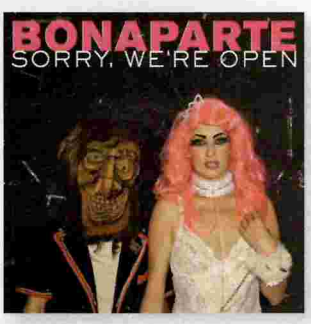
Mit ähnlichen Worten hat Gira bereits im Vorfeld seine Zufriedenheit zum Ausdruck gebracht. Der Mann ist um große Worte nie verlegen, und doch konnte nichts auf die epochale Größe dieses Werks vorbereiten. *The Seer* ist selbst nach den hoch angelegten Maßstäben der Swans ein Meilenstein, der unmittelbar an ihr Abschiedsalbum *Soundtracks For The Blind* (1996) anknüpft, gleichzeitig aber die mahlende Brachialität des Frühwerks weiter verfeinert. Auch Sängerin und Keyboarderin Jarboe stößt nach einer Auszeit auf *My Father...* wieder dazu, steuert allerdings nur zu zwei Stücken den Gesang bei. Die Swans präsentieren sich 2012 mehr denn je als Personality-Projekt Michael Giras. Der Spiritus Rector verfügt jedoch über ein Netzwerk von Gleichgesinnten (außer dem Low-Couple und alten Swans-Mitstreitern auch Karen O, die Akron Family, Big Blood, der Avantgarde-stahlwerker Bob Ruttman und Sean Mackowiak von Mercury Rev), die seinen

skizzenartigen Entwürfen Leben einhauchen. Fleisch und Blut.

Allein das Titelstück könnte auf jedem anderen Album mit einer Länge von 32 Minuten als grandioser Schlussakt herhalten. In der Dramaturgie von *The Seer* ist es schon im ersten Drittel platziert: ein schwarmartiges Dudelsack- und Stahlcello-Tremolo, das zu einem kathedralischen Drone-Korpus expandiert und schließlich als akustische Apokalyptik-Folk-Nummer im Geiste britischer Psychedelia ausklingt. (Was theatralische Gesten betrifft, steht Gira Current-93-Mastermind David Tibet in nichts nach.) Repitition und Immersion sind die beiden vorherrschenden Prinzipien; Qualitäten, die seit jeher jede Form sakraler Musik auszeichnen: Gospel, Trance, Kapuzenmänner-Metal. Michael Gira meint es verdammt ernst mit seiner Forderung nach kosmischer Ekstase.

*

A l b u m



B O N A P A R T E
Sorry, We're Open
Staatsakt / Warner Music

Text — Tim Caspar Boehme

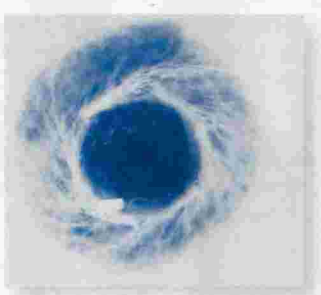
Künstler, die heute immer noch von Grenzüberschreitung faseln, sollte man erbarmungslos mit einem Bannfluch belegen. Dazu gehörte selbstredend ein Auftrittsverbot diesseits des westsibirischen Tieflands – unter Androhung einer lebenslangen Beschäftigung als Kreissparkassenangestellter bei Zuwiderhandlung. Wie dem auch sei: Die Berliner Band Bonaparte erfreut sich in diesen Breitengraden großer Beliebtheit, da sie besagte inkriminierte Qualitäten zu ihrem ausschließlichen Konzept gemacht hat. Besonders auf der Bühne zelebriert man gern Entgrenzungen aller Art, die vom Publikum in der Regel mit begeisterter Zustimmung aufgenommen werden. Klar, bei Stripperinnen im Tierkostüm kommt es auf die Musik im Einzelnen nicht so sehr an, wie sich am Beispiel des aktuellen Albums *Sorry, We're Open* erneut nachvollziehen lässt.

Eine Gitarre und ein Drumcomputer genügen als Grundausstattung, um mit der bewährten Elektropunk-Formel zum Tanzen zu animieren. Eine Aussage im engeren Sinne ist da eher unerheblich oder am Ende gar unschicklich. Tobias Jundt, dem Anführer des selbsternannten diktatorischen Kollektivs, genügt es völlig, sich ein wenig in der eigenen (vermeintlichen?) Verpeiltheit zu spiegeln. So krakeelt er mit nasaler Stimme Zeilen wie »I don't know where I'm going, so everybody follow me« – vermutlich im besten Glauben, dass darüber von Herzen gelacht werde. Vollends besinnungslos gerät die Sache, wenn Jundt im Titelsong seine Gitarre zur Kalaschnikow erklärt und scheinbar bedeutsam ausruft: »The end of entertainment is the beginning of war.« Konzerte seien in seinen Augen Schlachten, die man gewinnen müsse. Zur Musik von Bonaparte passt das gewiss, es setzt aber einen rockistischen Blickwinkel voraus, der selbst dadurch nicht umgangen wird, dass man ihn in Selbstreflexion und Ironie verpackt. Am Ende muss das Publikum eben gerockt werden.

Allein, die Sache geht nicht auf. Aus Kriegsmetaphorik lässt sich schwerlich ein positiver Begriff von Entertainment gewinnen, es bleibt eine destruktive Angelegenheit oder verharrt beim auch nicht mehr so richtig frischen Punkmotto »Anti Anti«. Zwar muss man nicht gleich mit Roberto Blancos Zwangsunterhaltungsimperativ »Ein bisschen Spaß muss sein« kontern – ein Satz, auf dessen gewaltsame Abgründe aus Platzgründen nicht weiter eingegangen werden soll. Aber Bonaparte verstehen bei Spaß im Grunde überhaupt keinen Spaß. Wer weiß, vielleicht sind sie auch nur, wie Jundt singt, »a little braindead«.

*

A l b u m



Y O K O K I M T H U R S T O N
Yokokimthurston
Chimera Music

Text — Tobi Müller

Wer sein Projekt und auch gleich ein Album *Yokokimthurston* nennt, hat nichts betont Lockeres wie zum Beispiel Kathrinjochenpaule im Sinn, sondern benennt direkt den Kern der Sache: Yoko Ono, Kim Gordon, Thurston Moore. Promialarm im Avantgardesektor. Sonic Youth haben sich aufgelöst, weil Gordon und Moore kein Paar mehr sind, doch hier hört man sie noch einmal zusammen. Wann genau die Aufnahme entstanden ist, erfährt man im Beipackzettel der Platte nicht, dafür aber einiges über die historischen Anfänge der Künstlerin Ono in New York City. Man lernt zum Beispiel, dass Ono ihren frühen Gesangsstil, an den sie hier wieder anknüpft, als Imitation einer gebärenden Frau beschreibt, die sie als Mädchen einst belauscht hatte. Wahre Worte! Wer allerdings je bei einer Geburt zugegen war, weiß auch, dass man diese Sounds nur im Voll-Flash innerfamiliärer Hormone aushält. Frisch voran, entweder Drogen nehmen oder Kinder kriegen, sonst ist diese Platte nichts für euch!

Es wird also viel geschrien, geklopft, geschnauft, während, nennen wir sie doch beim vertrauten Vornamen: Brad und Angeli ..., äh, Thurston und Kim Gitarren und Bässe schaben, schubbern, schreddern. Yoko sagt selbst: Ich bin eine wahnsinnig nervöse Person, aber auch wahnsinnig relaxed. Auch diese Selbstbeobachtung trifft ins Schwarze, aber dieses Mal tut es etwas weniger weh. Vielleicht kann man das so übersetzen: in Frieden mit der eigenen Unruhe sein. Tatsächlich gibt es Momente auf diesem Album, das ohne diese Namen wohl keinen interessieren würde, die eine ruhige, ja souveräne Dynamik der Dezentriertheit entfalten. Interessant ist dieses Very-NYC-Projekt aber vor allem deshalb, weil man in Deutschland, wo man in den Künsten die Vergangenheit zwar beschwört, aber immer auch große Angst vor ihr hat, weil man bei uns die Musealisierung der Avantgarde verdächtig findet. Ganz anders in den USA, in New York sowieso; Hauptstadt der Archive, Gedenktage und Re-Enactments, wenn es um die Geschichte von Fluxus, Performance Art, Punk, New oder No Wave geht. Wir hören: ein Zittern der Zeit. Und immer wieder einen nervtötenden Schrei aus dem Kreißsaal.

*

A l b u m

T H E F L A M I N G L I P S
The Flaming Lips And Heady Fwends
Bella Union / Cooperative Music / Universal

Text — Holger in't Veld

Warum ich trotz vollzählig vorhandener Vorrausetzungen (fortgeschrittenes Lebensalter, hohe Psychedelikaffinität, Freude an hysterischen Konzepten) nie wirklich warm mit dieser, äh, einzigartigen Drogenkünstler-

gruppe wurde? Wohl weil mir alles zu plakativ und extra *arty-farty* war beziehungsweise ist. Vor allem aber musikalisch zu amorph-wolkig und damit ungerechterweise im langen *Fall-out* des Pink-Floyd-Exorzismus aus der Wanne befördert. Ein handelsüblicher Dienstag zur taghellsten Arbeitnehmerzeit erscheint mir da der rechte Moment, um dieses (amtlich bei iTunes gekaufte) Werk zu inhalieren. Warum gekauft? Wegen später Wiedergutmachung und der Gästeliste: Biz Markie, Prefuse 73, Bon Iver und vor allem Erykah Badu. Das baute sich trotz weiterer Geladener (Plastic Ono Band, Nick Cave und andere mehr) in meiner Vorstellung zu einer luxuriös-durchgeknallt-zeitgemäßen Mischung auf.

Und?

Ja.

Den Keisha-cum-Biz-Markie-Opener »2012 (You Must Be Upgraded)« kann man mit seinen niedlichen Fuzz-Distortions und beatelesken Kadenzen so, wie er ist, einatmen und inhaltlich sowieso unterschreiben. Mit der folgenden Bon-Iver-Coop beginnt allerdings die bis zum Ende anhaltende Floyd-Eno-Bowie-Wolkigkeit, wohl immer wieder gebrochen durch ebenso bekannte, wohlgesetzte Verzerrungen, Verfiepsungen und Verschleppungen, aber doch. Immerhin: Nick Cave klingt angenehmerweise wie Mark E. Smith, das Plastic-Ono-Ding pluckert fröhlich vor sich hin, die Psych-Hymne mit Tame Impala könnte auch als gutes MGMT-Schmankerl durchgehen, und mindestens drei Stücke produzieren goutablen Noise. Und dann ist da natürlich das Stück der Stücke, der zehnminütige »The First Time Ever I Saw Your Face«-Moloch mit Miss Badu, zu dem es auch noch ein »künstlerisches« Skandälchen in Form eines dezent langweiligen Blut'n'Sperma-Nacktvideos gibt, für das aus nebulösen Gründen keine/r der Beteiligten die »Verantwortung« übernehmen will. Als Musik aber ist das eine Codein-kathartische Was-wir-2012-hinter-uns-lassen-müssen-Übung par excellence.

Abschließend in altersmildem Stereo-Zeitschriften-Duktus:
Sozial kompatibler Repertoirewert — gering
Compilation-Tauglichkeit — hoch
Zeithistorische Signifikanz — bedeutend

*

REEPERBAHN FESTIVAL
MUSIC CAMPUS ARTS
20. – 22. SEPT. 2012
WWW.REEPERBAHNFESTIVAL.COM
BONAPARTE SPEECH DEBELLE HAUSCHKA COLD SPECKS
STEREO TOTAL JAPANDROIDS 2:54 PERFUME GENIUS
DAN DEACON CRO STABIL ELITE THE WEDDING PRESENT
YEASAYER KAKKMADDAFAKKA FUN. ELECTRIC GUEST
THE TEMPER TRAP THE ASTEROIDS GALAXY TOUR SÓLEY
FRÀNÇOIS & THE ATLAS MOUNTAINS OLLI SCHULZ
GAGGLE THE UNDERTONES BEST COAST ISLANDS
EINAR STRAY CITIZENS! CROCODILES AND MANY MORE
INTERNATIONAL SHOWCASES MATCHMAKING
CONFERENCE: DIVERSITY AT RISK?! NETWORKING
RECEPTIONS SONGWRITER CAMP PARTIES
FLATSTOCK EUROPE POSTER CONVENTION 8 LITERATURE
DIGITAL ARTS FILM STREET ART EXHIBITIONS TOURS
Der Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien
Hamburg
bdv
NDR
WARNER MUSIC GROUP CENTRAL EUROPE
Partner Reeperbahn Festival Arts
FEINKUNST KRÜGER
spex
FILMFEST HAMBURG 2012
Reeperbahn Festival

Total ANZESTRAL

Text — Pascal Jurt
Fotos — Jim Kazanjian

Seit einiger Zeit geistert eine neue philosophische Bewegung, der sogenannte »Speculative Realism«, durch Foren und Blogs. Was sich wie ein besonders cleverer Ausstellungstitel einer Kooperation der Saatchi Gallery mit dem Kuratoren-Philosoph Nicolas Bourriaud anhört, intendiert nichts Geringeres als eine Rückkehr zum »Ding an sich« und versteht sich als Bruch mit einer langen philosophischen Tradition, die die Realität vom Subjekt her denkt.

Sobald ein sogenannter Turn auftaucht, kann man sicher sein, es mit einem Hype oder zumindest mit einem wichtigen Phänomen zu tun zu haben. Nachdem wir mit dem »linguistic turn« poststrukturalistisch (und neopragmatisch) sprechen gelernt und mit dem »pictoria« oder »iconic turn« bildwissenschaftlich zu sehen begonnen haben, wird nun also ein »speculative turn« ausgerufen. Was tun? *Spekulationieren* steht wohl zurzeit aus anderen Gründen nicht besonders hoch im Kurs. Spekulieren, verstanden im alltagssprachlichen Sinne einer unbewiesenen Hypothese oder einer als unbeweisbar geltenden Aussage, trifft es aber ganz gut.

Mit dem »Speculative Realism« ist im Feld der Philosophie ein neues Label aufgetaucht. Symposien und Tagungen dazu schießen wie Pilze aus dem Boden, Blogs, deren Titel ein wenig quatschig nach Black-Metal und Hypnagogic-Pop riechen – sie heißen unter anderem: *Complete Lies*, *Accursed Share*, *Speculative Heresy* und *Naught Thought* – und eigene Fachzeitschriften wie *Speculations* und *Collapse* sowie branchenübliche Sammelbände wie eben zum Beispiel *The Speculative Turn* zeichnen die Bewegung aus. Selbst Slavoj Žižek widmete dem »Speculative Realism« in seinem letzten Buch, dem dicken Ziegel zu Hegel, *Less Than Nothing*, ein paar Zeilen.

Und als würde das oben Genannte nicht schon ausreichen, die Neugierde des an zeitgenössischer Theorie interessierten politisch und sexuell anders denkenden Homunculus zu wecken, erscheint nun im Merve Verlag (dessen GründerInnen Peter Gente und Heidi Paris – laut Dietmar Dath – eher Anspruch darauf hätten, sich das Wort »Diskurs« urheberrechtlich schützen zu lassen, als Michael Jackson auf die von ihm ersteigerten Beatles-Rechte) eine Anthologie unter dem etwas allgemeinen Titel *Materialismus und Realismus* mit Texten dieser »in Großbritannien sehr angesagten Philosophie-Schule« (Diedrich Diederichsen).

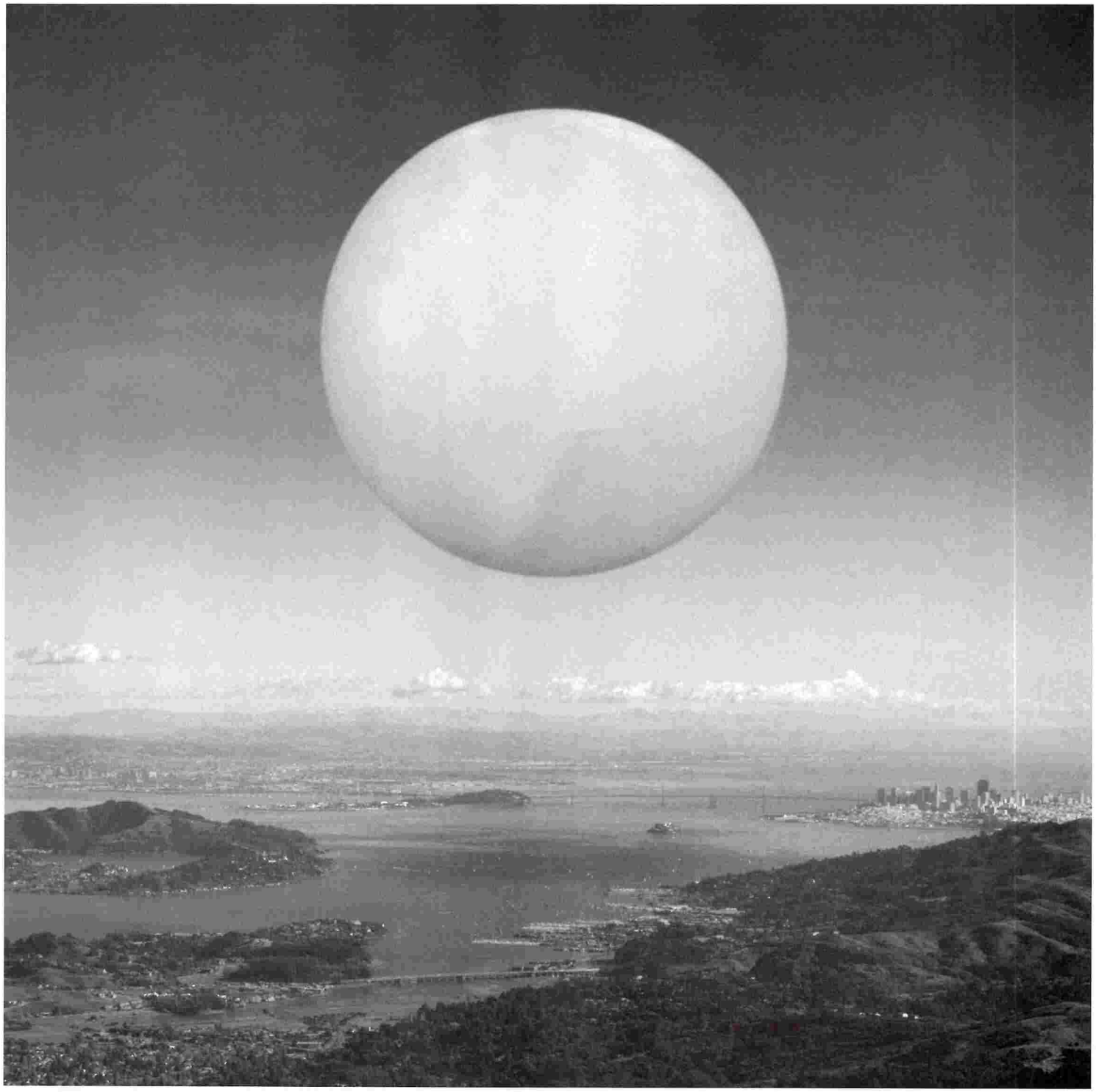
Doch der Reihe nach: »Speculative Realism« war der Titel eines Symposiums im April 2007 am Goldsmiths College in London, das eine »neue philosophische Auseinandersetzung mit Materialismus, Realismus und Spekulativer Metaphysik« (so Tobias Huber, der Herausgeber des Merve-Bandes) anregen sollte. Dort beriefen sich gleich drei Philosophen – Graham Harman, Ray Brassier und Iain Hamilton Grant – auf einen Text von Quentin Meillassoux, Sohn eines bekannten marxistischen Anthropologen und Absolvent der Pariser Elitehochschule École Normale Supérieure, der unter anderem bei Alain Badiou studiert und im renommierten französischen Verlag Seuil 2006 ein Buch mit dem Titel *Après la finitude. Essais sur la nécessité de la contingence* veröffentlicht hat. In Pariser Kreisen um die sagenumwobene *Rue d'Ulm*, eben jene École Normale Supérieure (an der schon Sartre, Foucault, Derrida und Bourdieu studiert haben), hält man ihn für die große Hoffnung am Philosophie-Himmel. Ab kommenden Herbst wird er obendrein an der renommierten Sorbonne lehren.

Badiou vermerkt denn auch in seinem kurzen Vorwort zu Quentin Meillassoux' auf Deutsch unter dem Titel *Nach der Endlichkeit* (diaphanes, 2008) erschienenen Buch:

Es handle sich hier um nichts Geringeres als »einen neuen Weg«, das im Rahmen der Philosophie Undenkbare und Erkennbare zu bewältigen.

Was ist das Neue an dieser Richtung? Entscheidend ist zunächst einmal, gegen welche philosophische Tendenz sich der Spekulative Realismus abgrenzt. Im Visier ist das, was als Korrelationismus bezeichnet wird. Mit diesem Begriff bezeichnet Meillassoux insbesondere die Kant'sche Philosophie, die er sogar auch die »kantianische Katastrophe« nennt. Seit Kant werde das Sein immer aus der Sicht und im Zusammenhang eines denkenden Subjekts gedacht. Meillassoux versteht so unter Korrelationismus »die Idee, derzufolge wir Zugang nur zu einer Korrelation von Denken und Sein haben, und nie gesondert zu einem der beiden Begriffe« (*Nach der Endlichkeit*, S. 18).

Für den französischen Shooting Star wird das Denken spätestens seit Kant durch



untitled (bubble), Jim Kazanjian
www.kazanjian.net

untitled (outpost), Jim Kazanjian
www.kazanjian.net

ein Subjekt-Objekt-Verhältnis bestimmt, das unabdingbar ist (in der Diktion von Meillassoux »korrelationistisch«). Es gibt aber für ihn auch etwas Absolutes, das nicht metaphysisch gesehen wird, das unabhängig (oder vorgängig) von einem Erkenntnis-Subjekt existiert, so zum Beispiel die Gegebenheit der Natur. Meillassoux' zentraler Gedanke besteht darin, dass es Realität unabhängig von einem erkennenden Subjekt geben kann (darum die Denomination »Realismus«). Als Beleg dafür führt er an, dass man heute mit wissenschaftlichen Methoden erkennen könne, dass es vor Jahrmillionen Archifossile gegeben habe, obwohl zu dieser Zeit noch kein Subjekt existiert habe. Anzestral sei »jede Wirklichkeit, die dem Aufkommen der menschlichen Gattung vorausgeht – und sogar jeder erfassten Form des Lebens auf der Erde« (*Nach der Endlichkeit*, S. 24). Es geht also darum, so etwas wie das Selbst der Objekte ins Zentrum der erkenntnistheoretischen Anstrengung zu stellen.

Alle Philosophien, die auf die Rolle des erkennenden Subjektes insistieren, stellen also ein Problem für die Spekulativen Realisten dar.

Inzwischen ist es zu einem Umetikettierungsprozess gekommen, der nicht nur auf die Ausarbeitung einer eigenen originellen Signatur verweist, sondern auch methodisch, argumentativ und konzeptuell unterschiedliche philosophische Strategien der Zurückweisung des im Visier stehenden Korrelationismus aufzeigt. Neben Texten des sehr ambivalenten iranischen Schriftstellers Reza Negarestani und des Theoretikers der sogenannten »Non-Philosophie« François Laruelle ist im Band *Materialismus und Realismus* eine längere Abhandlung von Meillassoux prominent platziert, in der er seine Hauptgedanken noch einmal durchdekliniert. Graham Harman fordert seinerseits in einer Relektüre von Heideggers berühmter »Werkzeug-Analyse« in *Sein und Zeit* im Anschluss an Bruno Latour eine »neue, phänomenologisierte Metaphysik«, die er »objekt-orientierte Philosophie« nennt, Iain Hamilton Grant postuliert einen »transzendentalen Materialismus«, der die Philosophie mit der Metaphysik zu verbinden versucht, und Ray Brassier verkündet in einem herausragenden Text einen »transzendentalen Nihilismus«.

Der Spekulative Realismus findet nicht nur innerhalb des philosophischen Feldes Aufmerksamkeit. Erstaunlich ist, dass das als hip geltende Paradigma in andere Bereiche ausstrahlt oder gar begierig aufgesogen wurde.

Die Anziehungskraft und die Wirkung auf die Bildenden Künste und die experimentelle Musik spricht einerseits für den Erfolg einer (aktiven) Transferstrategie, aber anderseits auch für ein Begehren innerhalb des empfindsamen Kreativmilieus nach einem neuem Paradigma.

Inzwischen scheint sich neben der für KulturarbeiterInnen attraktiven Zeitdiagnose über das »erschöpfte Selbst« und die Müdigkeitsgesellschaft (Ende August wird beispielsweise in der Berliner Galerie NGBK eine Ausstellung mit dem Titel »A Burnt-Out Case?« eröffnet) am Diskurshorizont eine neue Fluchtlinie abzuzeichnen. Denn die Wiederkehr des Objektes ist gegenwärtig das heiße Ding. Neben der schon länger andauernden Rezeption von Bruno Latours *Das Parlament der Dinge* bis hin zur Konjunktur von neuen Dingtheorien wie jüngst Daniel Millers *Der Trost der Dinge*, setzte gerade die letzte Documenta, deren Subtext ein ganz zuverlässiger Gradmesser der aktuellen Absorption von (politischer) Theorie durch das Feld der Kunst markiert, sich mit dem Objekt auseinander.

Durch die Documenta-Kuratorin Carolyn Christov-Bakargiev, die für ihre spektakulär klandestine Strategie des Nicht-Konzepts als Widerstand gegen die Wissensgesellschaft viel Kritik einstecken musste, sprechen eben nicht nur Donna Haraway und Bruno Latour, sondern eben auch der Spekulative Realismus. Die ob der Hunde-Interviews, in der die Kuratorin

schon mal die Erdbeere zum politischen Wesen erklärte, im medialen Diskurs stark ridikülisierte Documenta dockt auch beim Spekulativen Realismus an. Die Chefkuratorin betonte etwas kryptisch im Vorwort zum 815 Seiten schweren *Buch der Bücher*, die dort versammelten 100 »Notizen« seien eine Serie, »die uns nicht zur Vernunft als solcher (...), sondern zu einem anderen Verständnis der Rolle des Bewusstseins, des Denkens im Zustand des Prologs« führen sollen. So verwundert es auch kaum, dass Graham Harman, einer der wichtigen Vertreter des Spekulativen Realismus, einen Text in einem der 100 begleitenden Notizbücher der Großausstellung beisteuern durfte und sogar ein argentinischer Meteorit – total anzestral – den Weg nach Kassel finden sollte. Die Leseliste, die – ein wenig hochgestochen »Propädeutik zur Grundlagenforschung« genannt – den 100 Notizen vorangestellt wird, versammelt Titel, die zwischen dem 7. Jahrhundert vor Christus (Sappho) und dem Jahr 2011 (Agamben) diskursprägend waren. Dass Meillasoux' Buch *Nach der Endlichkeit* auch in den konstruierten Kanon aufgenommen wurde, liegt auf der Hand.

In diesem Zusammenhang kann man auch eine Vortragsreihe im Berliner Haus der Kulturen der Welt in diesem Frühjahr sehen, die Materialismus und Realismus in der zeitgenössischen Philosophie thematisierte. Parallel zu der in der gleichen Institution von Anselm Franke kuratierten Ausstellung zum Animismus, die reichlich Anschauungsmaterial für die Ausweitung des Sozialen auf nichtmenschliche Akteure bot, sprachen die prominenten Spekulativen Realisten Ray Brassier, Iain Hamilton Grant, Graham Harman und Quentin Meillassoux vor vollen Rängen.

Bereits im Herbst 2010 widmete sich die Veranstaltung »The Real Thing« in der Tate Britain dem Einfluss des Spekulativen Realismus auf die zeitgenössische Kunst, an der *up and coming* Bildende Künstler wie Amanda Beech, Mikko Canini, John Gerrard und Pamela Rosenkranz teilnahmen.Nicht nur Bildende Künstler sondern auch Musiker wie William Bennett von der Power-Electronics-Band Whitehouse oder der experimentelle Musiker Florian Hecker haben sich an den neuen Hype gehängt.

Letzterer hat zugleich die CD-Box *Speculative Solution* herausgegeben, auf der er versucht, »sonische und psychoakustische Experimente mit dem Konzept des Philosophen des Hyperchaos« – gemeint ist Meillassoux, der auch einen längeren Text für das Booklet beigesteuert hat – »in Klang zu setzen«. Zwar ist die »subjektkritische Volte« der Spekulativen Realisten spannend, fragwürdig wird es aber, wenn diese in völlig ahistorische und apolitische Ontologien mündet. Das ganze Unternehmen ähnelt teilweise nicht nur dem (mathematischen) Denken Badious, sondern auch Althussers ahistorischem und szientistischem Weg zur objektiven Erkenntnis und seinem Glauben an die Naturwissenschaft, die über Verfahren verfüge, die unideologisch seien.

untitled (implosion), Jim Kazanjian
www.kazanjian.net

Man darf gespannt sein, ob auch das epistemisch sehr geschlossene Feld der akademischen Philosophie sich auf den Spekulativen Realismus einlassen wird.

In den Blogs tut sich derweil einiges. Es kursieren Bezeichnungen wie Black Materialism oder Continental Realism und scheinbar stündlich tauchen neue amorphe Begriffsbildungen mit latentem Gaga-Faktor wie Assemblage Theory, Dark Vitalism, Onticology oder Revisionary Naturalism auf. Bald wird auch endlich Mark Fishers Buch *Capitalist Realism* in Deutschland erscheinen, in dem es um einen ganz anderen, nämlich den kapitalistisch-alternativlosen Realismus geht. Mal sehen, ob's knallt.

*

Tobias Huber (Hrsg.)
Materialismus und Realismus
281 Seiten, Merve

Quentin Meillassoux
Nach der Endlichkeit. Versuch über die Notwendigkeit der Kontingenz
176 Seiten, diaphanes

Florian Hecker
Speculative Solution
CD-Box, Editions Mego

S P E X p r ä s e n t i e r t

Woodkid
23.10. Hamburg — Uebel & Gefährlich
24.10. Berlin — Heimathafen Neukölln

Wenn man im letzten Jahr in Sachen Musikvideo alles richtig machen wollte, rief man bei Woodkid an. Für popmusikalische Belange blieb man am besten gleich in der Leitung – denn Yoann Lemoine beherrscht es auch, seine epischen Videoszenarien gebührend mit klanglichen Raffinessen auszustaffieren – so erhaben und ewig war Pop selten.

Music For Solaris
19.09. Berlin — Volksbühne

Stanisław Lems SciFi-Schinken *Solaris* wird in diesem Jahr 50. Der Electronica-Experte Ben Frost hat gemeinsam mit Daniel Bjarnason und dem Sinfonie-Orchester Krakau ein Stück Klangkunst für ein 29-köpfiges Orchester erschaffen. Ergänzend wird die Musik mit Filmmanipulationen von Brian Eno und Nick Robertson unterlegt.

Squarepusher
29.09. Köln — Gloria
30.09. Berlin — Astra Kulturhaus

Ufabulum hat es ein ums andere Mal unter Beweis gestellt: Squarepusher war, ist und bleibt Fachmann in Sachen elektronischer Diversität. Verschwurbelte Acid-Abfahrten und Jazz-induzierten Technowahnsinn beherrscht Thomas Jenkinson genauso wie drogigen Dreampop und flimmerndes Drum'n'Bass-Geratter. Hochkomplizierte Bassmusik, die in Kopf und Beine fährt.

ICAS Suite Berlin
05. bis 08.09. Berlin

Im Rahmen des Club Transmediale zur Berlin Music Week findet in diesem Jahr erneut die ICAS-Suite (International Cities of Advanced Sound) statt. Das Thema: Kollaborationen zwischen den ausländischen Festivalbetreibern und Berliner Künstlern, Labels und anderen musikalischen Aktivisten. Auch SPEX wird mit einem DJ-Set in der Palomabar vertreten sein.

The Hundred In The Hands
11.10. Köln — Gebäude 9
12.10. Stuttgart — Rocker 33
13.10. München — Ritournelle Festival @ Kammerspiele
16.10. Leipzig — Conne Island
17.10. Berlin — Berghain
18.10. Frankfurt — Zoom

THITH verschneiden wabernde Electronica mit rotzigem Post-Punk zu klanglichen Avantgardismen, die sich mal im süßen Popgewand, mal in der düsteren Industrialkutte tarnen. Ein weites Feld, irgendwo zwischen New Order und LCD Soundsystem, das Eleanore Everdell und Jason Friedman auf ihrem zweiten Album *Red Night* perfektioniert haben und jetzt auf die Bühne bringen.

Barbara Morgenstern
06.09. RUS-Moskau — Zentrum für Design Artplay
27.09. München — Feierwerk
28.09. Dresden — Ostpol
29.09. Göttingen — Musa
01.10. Hannover — SingSing
02.10. Hamburg — Knust
03.10. Leipzig — Ilses Erika
05.10. Frankfurt — Off Location
06.10. Oldenburg — Polyester

Singer-Songschreibertum aus Deutschland hat es gerne mal schwer. Barbara Morgenstern hält dagegen. Gerade erst hat sie mit *Sweet Silence* ein wunderbares neues Album veröffentlicht, das leichtfüßig zwischen den Welten schwebt: elektronisch, orchestriert, dahingehaucht und akzentuiert, experimentell und auf eine eigentümliche Art romantisch.

Laibach
09.09. Wien — Arena
10.09. München — Backstage Club
11.09. Frankfurt — Batschkapp
19.09. Berlin — Berghain
21.09. Leipzig — Schauspielhaus

Mechanischer Mensch-Maschinen-Sound, so düster und dunkel wie die hinterletzten Flecken dieses Planeten. Dazwischen: technoides Flackern, dumpfes Metallgrollen und Offensichtlichkeiten des Pop. Laibach, hervorgegangen aus dem Kollektiv Neue Slowenische Kunst, fügen die abseitigsten Spielarten von Performance und Musik zu einer martialischen Melange zusammen.

Micachu & The Shapes
11.08. Berlin — Festsaal
12.08. Hamburg — Dockville Festival

Musik wie ein Flohmarkt, subtile Querverweise und absurde Tonkonstruktionen noch und nöcher – Micachu hat schon als Solokünstlerin den status quo des experimentellen Multiinstrumentalismus neu definiert. Mit dem Album *Never*, mit einem Fundus an selbstgebauten Instrumenten, die diesen abwegig-einleuchtenden Mischmasch erst möglich machen, sowie mit der Band The Shapes geht es jetzt auf Tour.

The Kings of Dub Rock
23.08. Flensburg — Volksbad
24.08. Rendsburg — Flex
29.08. Leipzig — Conne Island
30.08. Berlin — Festsaal Kreuzberg
31.08. Rostock — Helgas Stadtpalast
01.09. Hamburg — Hafenklang
13.09. Zürich — Helsiniki
15.09. Konstanz — Kantine
28.09. Itzehoe — Lauschbar
29.09. Köln — Gebäude 9
20.11. Marburg — Waggonhalle
21.11. Stuttgart — Schocken
22.11. München — Rote Sonne
23.11. Nürnberg — Desi
24.11. Frankfurt — Zoom

Jacques Palminger, Rica Blunck & Viktor Marek bringen ihr neues Album *Fettuccini* auf Tour. Kalorienreicher Wortwitz, schrille Dub-Psychosen und das Spiegelei des Calimero – der Irrsinn regiert den Club.

Texte — Jan Wehn, Thomas Vorreyer

Herstellernachweise Mode

Antony Morato — *www.morato.it*
Andy Wolf — *www.andy-wolf.at*
Hugo — *www.hugoboss.com*
Y-3 — *www.y-3store.com*
Jil Sander — *www.jilsander.com*
Cheap Monday — *www.urbanoutfitters.de*
Julian Zigerli — *www. julianzigerli.com*
Filippa K — *www.filippa-k.com*
Burberry — *www.burberry.com*
Carhartt — *www.carhartt-wip.com*
Eastpak — *www.eastpak.com*
Floris van Bommel — *www.florisvanbommel.de*
Herr von Eden — *www.herrvoneden.com*
Worn Free — *www.wornfree.com*
Sperry — *www.sperrytopsider.com*
Folk Clothing — *www.folkclothing.com*
Gant — *www.gant.com*
Superdry — *www.superdry.de*
Replay — *www.replay.it*
JuliaandBen — *www.juliaandben.com*

ROSKILDE FESTIVAL 2012

Der Festivalboom hält an. Für das 1971 erstmals ausgerichtete Roskilde Festival in der gleichnamigen Stadt unweit Kopenhagens wird es da immer schwieriger, seine Ausnahmestellung in Europa zu behaupten. Die Konkurrenz holt stetig auf, und doch war das Musikprogramm, das den 77.500 Besuchern in diesem Jahr geboten wurde, kaum zu überbieten. Angeführt von Bruce Springsteen waren unter den 197 Acts große Namen wie The Cure, Björk, Bon Iver, The Roots oder Jack White ebenso wie Rap-Talente (A$AP Rocky, Big K.R.I.T.), schwere Gitarrenmusik (Refused, Liturgy) und Elektronisches (Modeselektor, Africa Hitech). Das ist längst nicht mehr ungewöhnlich, doch dem Festival gelang es tatsächlich, EklektikerInnen und Genre-Nerds gleichermaßen zu befriedigen. Wohl auch, weil niemand vor Ablauf einer Stunde Spielzeit von der Bühne durfte und sich echte Überraschungen boten: Die charismatische Julia Holter mit anspruchsvoll-aufgeladenem Ambient, der kongolesische Funk von Staff Benda Bilili, eine psychedelische Auszeit mit der Tuaregband Tamikrest. Und mit Kraftklub, Touchy Mob und Ter Haar gab es eine gewagte Mischung auch aus dem deutschen Nachbarland. Einzig, es mangelte an dänischen Künstlern, wobei die Vertretenen zumeist enttäuschten. Interessanter ist ohnehin längst ein anderer Aspekt geworden: das Rahmenprogramm »More Than Music«. Auf dem Campingplatz, der mit seinen zahlreichen etablierten und im kreativen Wettstreit stehenden Camps bereits eine eigene Kultur entwickelt hat, fanden sich die Dream City, ein Designspielplatz für alle, und die Poor City, eine Installation aus mehreren, bunten, teilweise verschlossenen Türen, einschließlich Speisesaal und Bühne. Während des viertägigen Warm-ups wurden hier mit einer staatlichen Ausnahmegenehmigung 80 in Dänemark gestrandete Asylsuchende eingebunden, die für Festivalbesucher, die nun selbst »Asyl« beantragen mussten, kochten. Das sollte einen Austausch untereinander befördern. Zurück blieben Graffitis – »BACK HOME I WORKED WITH CHILDREN PSYCHOLOGY, NOW I'M THE ONE WHO NEEDS A PSYCHIATRIST« – und das ausgedruckte Interview eines gewissen Kipangas mit Festivalbesucherinnen: *Do you like camping at Roskilde? Would you like to stay in a camp for five years?*

Ärgerlich nur, dass ausgerechnet hier englische Erklärungen fehlten, handelt es sich doch um ein internationales Problem – man denke nur an den geplanten Abschiebeknast in Schönefeld. Die Einnahmen, die das Festival jährlich spendet, bewirken auf diesem Gebiet wohl weniger als die kurzzeitig geschaffene Möglichkeit zum direkten Kontakt, die hoffentlich nicht allzu schnell übertönt wird.

Text — Thomas Vorreyer
Foto — Timmy Hargesheimer

www.ADticket.d
MEIN TICKETPOR

HMBC
(HOLSTUONARMUSIGBIGBANDCLUB)
31.08. Ansbach, Reitbahn
11.09. K ln, Studio 672
12.09. Hamburg, Gruenspan
13.09. Berlin, Frannz Club
14.09. Frankfurt, Brotfabrik
15.09. Lindau, Club Vaudeville
16.09. Stuttgart, Keller Klub
18.10. N rnberg, Gutmann
19.10. Bamberg, Haas S le

JULIA MARCELL
17.09. K ln, Studio 672
18.09. Berlin, Festsaal Kreuzberg
19.09. Hamburg, Club III&70
20.09. M nchen, Feierwerk
21.09. Dresden, Schauburg

FELIX MEYER
18.09. Frankfurt, Brotfabrik
19.09. Hannover, Faust
20.09. Stralsund, KULTurschmiede
21.09. Erfurt, HsD
22.09. Oldenburg, Kulturetage
23.09. D sseldorf, Zakk
25.09. M nster, Gleis 22
26.09. Leipzig, Werk 2
27.09. Heidelberg, Karlstorbahnhof
28.09. Erlangen, E-Werk
29.09. Kassel, Schlachthof
30.09. Freiburg, Waldsee
02.10. T bingen, Sudhaus
03.10. Bochum, Bahnhof Langendeer
04.10. Berlin, Babylon Mitte
05.10. Dresden, Alter Schlachthof

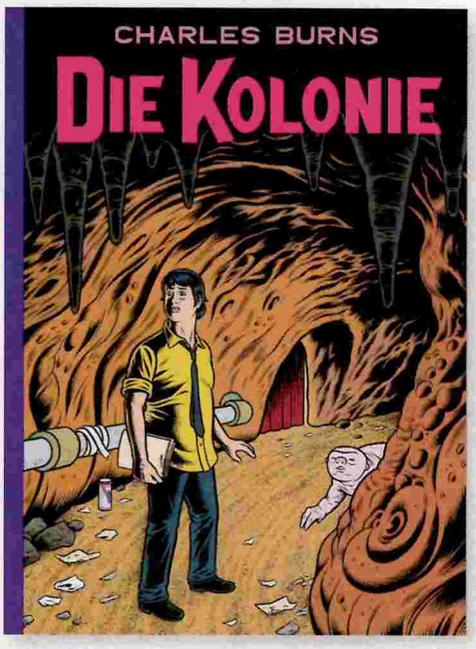
BEACH HOUSE
28.08. Duisburg, Grammatikoff
29.08. Frankfurt, Das Bett
05.11. Hamburg, Kampnagel
10.11. Berlin, Astra
14.11. M nchen, Feierwerk
16.11. K ln, Gloria

KAT FRANKIE
06.11. Hamburg, Kampnagel
08.11. K ln, Kulturkirche
09.11. Frankfurt, Brotfabrik
14.11. Berlin, Heimathafen Neuk lln
17.11. Leipzig, UT Connewitz
18.11. M nchen, Feierwerk
18.01. Osnabr ck, Kleine Freiheit

...und 20.000 weitere Shows & Festivals
Tickets auf www.ADticket.d

Abo — Prämienwahl N° 340

2 Jahre SPEX: 12 Hefte / 60 Euro *



CHARLES BURNS
Die Kolonie

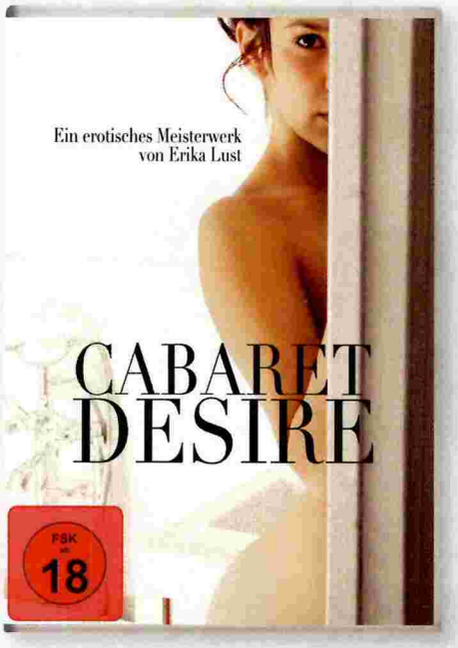
Die Kolonie ist der zweite Band der aktuellen Trilogie des großen Comic-Stilisten Charles Burns. Der Protagonist Doug möchte über sein Leben sprechen, doch seine Vergangenheit verfolgt ihn in Form von bizarren Albträumen und halluzinatorischen Visionen. Burns schafft dank seiner zeichnerischen Präzision im unverwechselbaren Stil (erstmals in Farbe) eine verblüffend reale, verstörende Chronik einer 70er-Jahre-Jugend.

*
BUCH
Charles Burns
Die Kolonie
Reprodukt

ERIKA LUST
Cabaret Desire

Der vierte Film von Erika Lust, der erfolgreichen Regisseurin feministischer Pornografie – heißt *Cabaret Desire*. Schauplatz der Handlung ist ein geheimnisvoller Ort, an dem sich Bohemiens aller Art zu erotischen Lesungen zusammenfinden. So entstehen vier lose miteinander verknüpfte Geschichten in intimer, sinnlicher Atmosphäre: »The Two Alexes«, »My Mother«, »In Wonderland« und »Wet Sheets«.

*
DVD
Erika Lust
Cabaret Desire
Intimatefilm



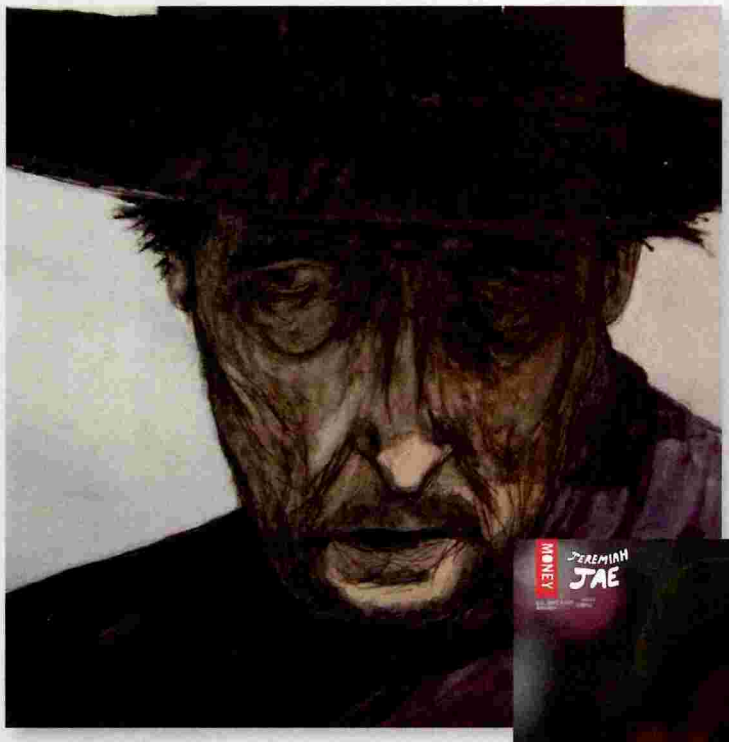
Abonnent der Ausgabe

Name — Aydo Abay
Tätigkeit — Musiker
Abonnent von — 1991 bis 1996
und von 2012 bis ?

Zum ersten Mal habe ich die SPEX gesehen, als ich in der achten Klasse war. Die Typen aus der Oberstufe haben das damals gelesen, ich den *Musikexpress*. SPEX sah zwar interessant aus, aber auf dem Cover waren nur Bands wie die Pixies, von denen ich damals noch nie gehört hatte. Eine Ausgabe hab ich mir dann doch irgendwann gekauft, aber nichts verstanden. Dann kamen Nirvana, die ich zum ersten Mal bei Monsters of SPEX im Kölner Tanzbrunnen sah, zusammen mit Sonic Youth. Ein Freund hatte mich mitgeschleift, der Abend veränderte mein Leben. Danach hab ich die SPEX regelmäßig gelesen, bis sich die Artikel immer weiter von der Musik entfernten. Zwischendurch hätte ich gerne erfahren, wie man Hipster wird, denn darum schien es ja die meiste Zeit zu gehen. Auf die Covergestaltung und die Heft-CD konnte ich mich aber immer verlassen.

Abo — Prämienwahl N° 340

1 Jahr SPEX: 6 Hefte / 30 Euro **



MESSER
Im Schwindel

Deutscher Intellektuellen-Indie ist immer so eine Sache. Im Falle von Messer vor allem eine sehr gute. Davon zeugt *Im Schwindel* – ein wütendes, taumelndes, rotziges Album, vollgepackt mit Stil und Attitüde. Für alle, denen Tocotronic zu lieb ist, die Blumfeld mögen und Fehlfarben vergöttern – in der Taktung eines Turbostaat-Tracks.

*
CD
Messer
Im Schwindel
This Charming Man

JEREMIAH JAE
Raw Money Raps

Acid Rock und Rap, gekreuzt mit bewusstseinserweiternden Drogen und knochentrockenen Beats: Jeremiah Jae ist neben The Gaslamp Killer einer der wichtigsten post-ethnischen Beat-Wissenschaftler aus Los Angeles, der mit seiner surrealen Traummusik auf *Raw Money Raps* den neuen HippieHop für 2012 prägt.

*
CD
Jeremiah Jae
Raw Money Raps
Brainfeeder / Ninja Tune / Rough Trade

* Inland 60 Euro / Ausland 84 Euro
inkl. Porto und Mwst.

** Inland 30 Euro / Ausland 42 Euro
inkl. Porto und Mwst.

www.spex.de/abo
abo(at)jfmedia.de

Tel.: 030 - 69 59 72 32
Fax: 030 - 69 59 72 40
(Mo. – Fr., 10 – 14 Uhr)

Jeder, der SPEX abonniert, kann als Aboprämie – nur solange der Vorrat reicht – zwischen diesen Produkten wählen. Weitere Prämien auf *www.spex.de/abo*

Sollte die gewünschte Prämie nicht mehr vorrätig sein, wird – auch nur solange der Vorrat reicht – eine andere verschickt. Ein Anspruch auf eine Prämie besteht jedoch nicht.

EIN JAHR SPEX –
Wie immer auch als
Geschenk
www.spex.de/abo

I m p r e s s u m

VERLAG
piranha media GmbH
Saarstraße 5 / II.
D – 80797 München

HERAUSGEBER
Alexander Lacher
(Anschrift — siehe Verlag)

PROJEKTLEITUNG
Jörg Sauer
joerg.sauer(at)piranha-media.de

REDAKTION
SPEX – Magazin für Popkultur
Köpenicker Str. 178 / 179
D – 10997 Berlin
vorname.nachname(at)spex.de
www.spex.de

CHEFREDAKTION
Torsten Groß (verantwortlich)

ART DIRECTION
Andreas Wesle
Atelier Liska Wesle — Wien / Berlin

REDAKTION
Print — **Arno Raffeiner**
Jacqueline Krause-Blouin
(Chefin vom Dienst)
Jan Wehn
Online — **Thomas Vorreyer**

REDAKTIONELLE MITARBEIT
Anne Waak

MODESTRECKE
Jörg Sauer (verantwortlich)
Alexandra Dietl

GESTALTUNG
Patrick Klose, Anna Liska,
Andreas Wesle

LEKTORAT
Sebastian Guggolz

TEXTE dieser AUSGABE
Thomas Abeltshauser,
Steven Lee Beeber, Tim Caspar Boehme,
Davide Bortot,
Christoph Braun, Wolfgang Brauneis,
Andreas Busche,
Robert Defcon, Diedrich Diederichsen,
Sonja Eismann,
Ina Freudenschuß, Elise Graton,
Johnny Haeusler,
Tino Hanekamp, Bianca Heuser,
Martin Hossbach,
Thomas Hübener, Holger in't Veld,
Gerd Janson,
Pascal Jurt, Felix Klopotek,
Henning Lahmann,
Sven Lewandowski, Aram Lintzel,
Christina Mohr,
Tobi Müller, Florian Obkircher,
Joachim Ody,
Matea Prgomet, Andreas Reihse,
Barbara Schweizerhof,
Marcus Staiger, Margarete Stokowski,
Stephan Szillus,
Christoph Twickel, Klaus Walter,
Alexis Waltz, Johannes von Weizsäcker,
Vina Yun

FOTOGRAFIEN dieser AUSGABE
Ronald Dick, Amos Fricke,
Antonina Gern,
Theo Jemison, Jim Kanzanjian,
Jonas Lindström,
Kristin Loschert, Crytin Moritz,
Jorge Peniche,
Anna Rose, Fabian Schubert,
Heji Shin,
Diane Vincent, Erik Weiß

ILLUSTRATIONEN dieser AUSGABE
Charles Burns,
Daavid Mörtl, Patrick Klose

GESAMTANZEIGENLEITUNG
Jörg Sauer

MARKETING & SALES
Martin Grüter
(Leitung, verantwortlich für Anzeigen)
Tel — 0221 579 78 – 01
martin.grueter(at)piranha-media.de

ANZEIGENKONTAKT
Michaela Glanzer
(Leitung Anzeigendisposition,
Anschrift — siehe Verlag)
Tel — 089 30 77 42 – 12

HEFT – CD
Jan Wehn
jan.wehn(at)spex.de

ABONNEMENT-VERWALTUNG
Joint Forces Media GmbH
Köpenicker Str. 178 / 179
D – 10997 Berlin
Tel — 030 69 59 72 – 30
Fax — 030 69 59 72 – 40
abo(at)jfmedia.de

DRUCK
Stürtz GmbH
Ansprechpartner: Martin Siedler
Alfred-Nobel-Straße 33
D – 97080 Würzburg
Tel — 0931 385 – 231
Fax — 0931 385 – 11 231
martin.siedler(at)stuertz.de

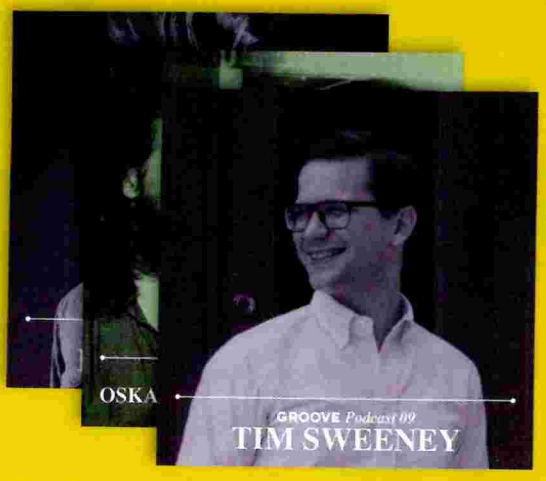
VERTRIEB
MZV Moderner Zeitschriften
Vertrieb GmbH
Breslauerstr. 5
D – 85386 Eching
Tel — 089 319 06 – 0
Fax — 089 319 06 – 13

(c) 2012 SPEX / piranha media GmbH. Der Nachdruck unserer Artikel und Bilder – auch im Internet – ist nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages gestattet. Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht unbedingt die Meinung des Verlagshauses oder der Redaktion wieder. Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos wird keine Haftung übernommen. Aufträge zur Erstellung von Fotos und Texten werden schriftlich erteilt. Erscheinungsweise: 6 Ausgaben pro Jahr.
Abonnement für 1 Jahr: Inland EURO 30,- / Ausland EURO 42,-; Abonnement für 2 Jahre: Inland EURO 60,- / Ausland EURO 84,-, jeweils inkl. Porto und MwSt.
Anzeigenschluss SPEX 11 + 12 / 2012: 18.09.2012, EVT: 12.10.2012. Es gilt die Anzeigenpreisliste 2012.

ELEKTRONISCHE MUSIK UND CLUBKULTUR

IM HANDEL!

IM NETZ!



TÄGLICH FRISCH:
CHARTS, NEWS, FEATURES

EXKLUSIV:
STREAMS, PODCASTS,
GROOVE TV

WWW.GROOVE.DE

SPEX vor 29 Jahren

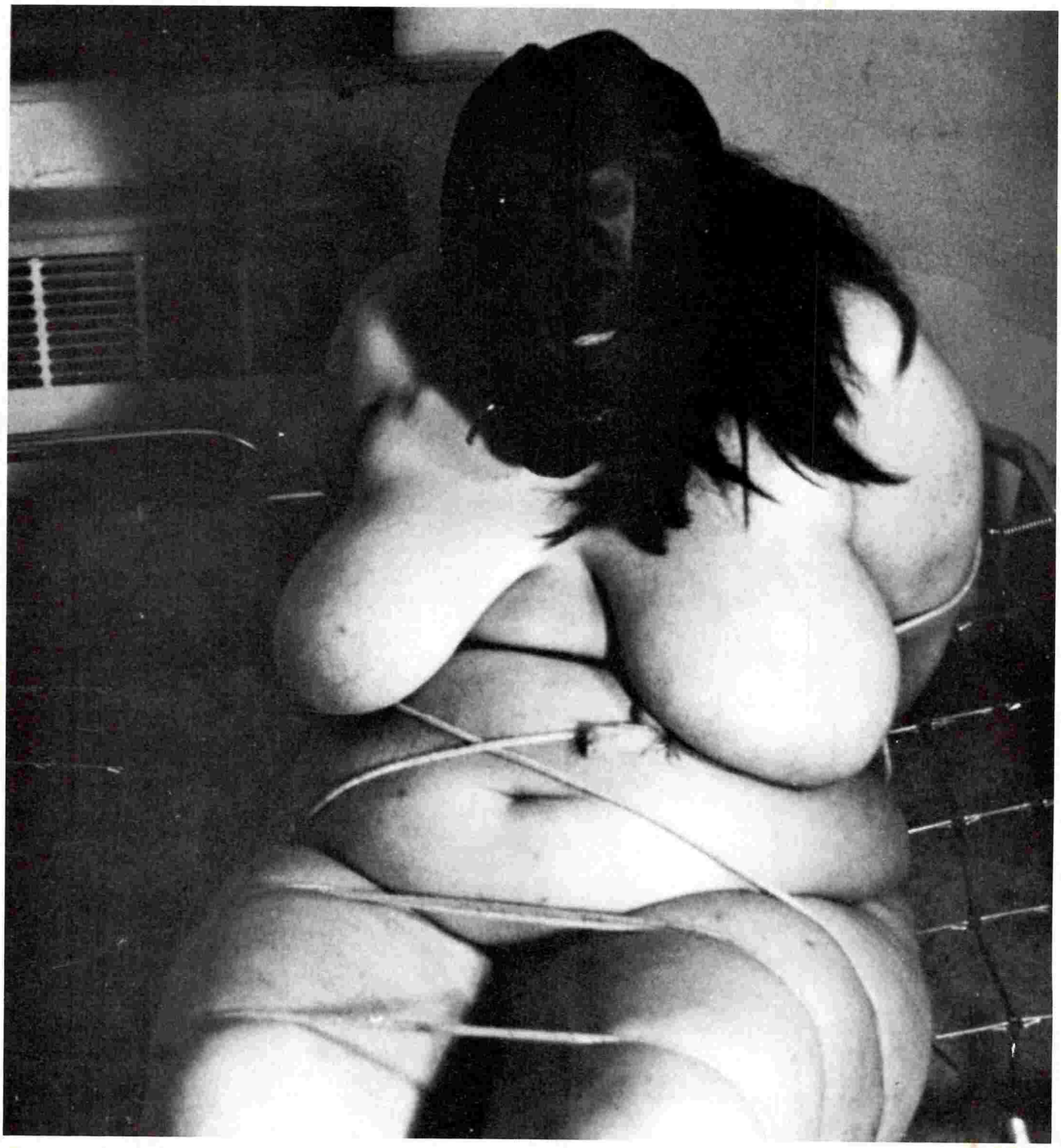


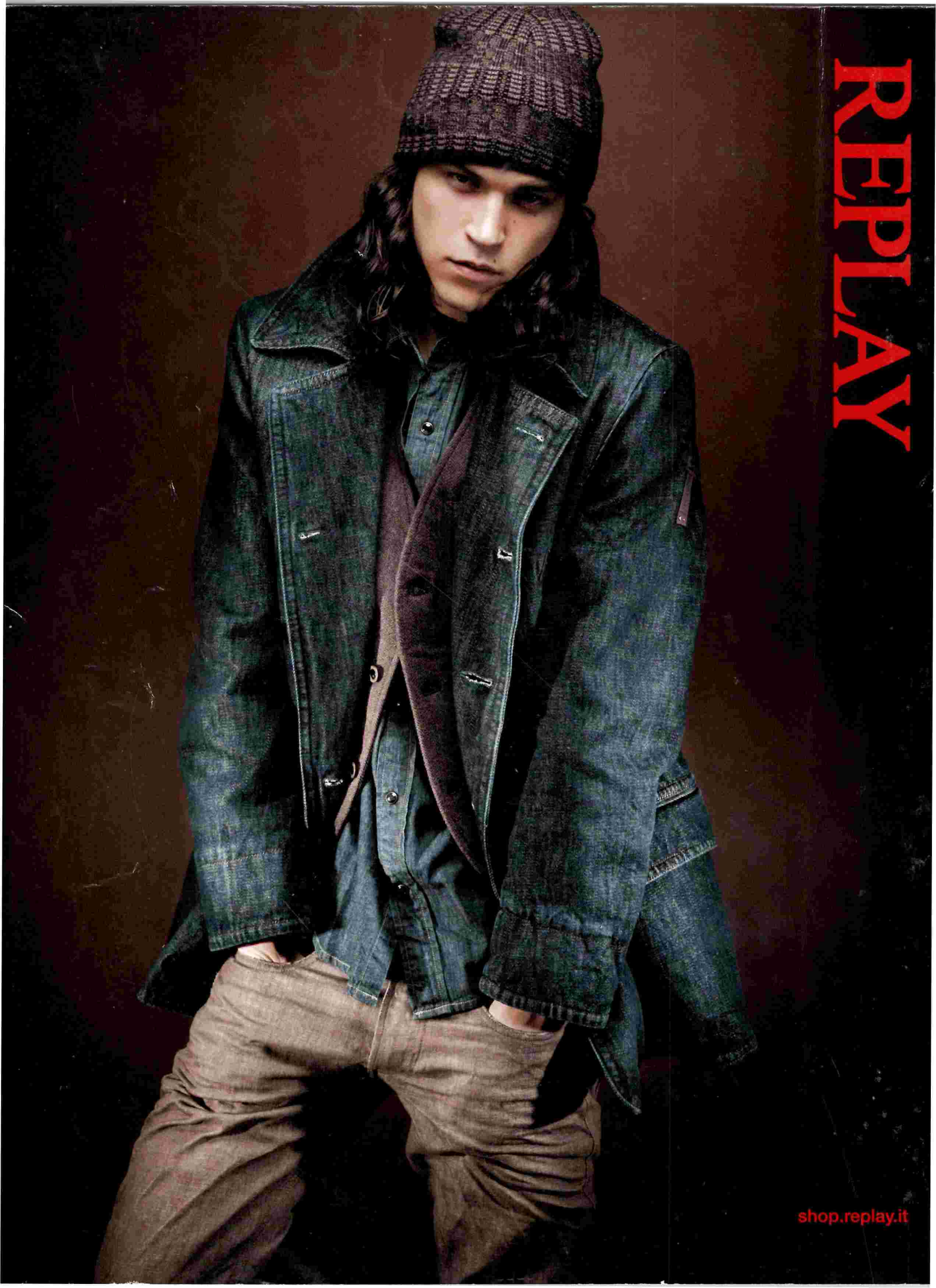
Foto: Miron Zownir
Seine Bilder sind zur Zeit bei Rainer Fichel, Fettstraße 7a, Hamburg 6, ausgestellt

Die nächste SPEX – ab dem 12. Oktober 2012 am Kiosk
www.spex.de

INTERESSANTE KOMBINATION.

SEHR INTERESSANTE *KOMBINATION.*

Der Citroen DS ist das fliegende Auto des legendären Verbrechers Fantômas. Nicht minder legendär ist das neue Kombi-Abo der taz: Sie erhalten das tägliche ePaper optimiert für Ihr Endgerät bereits am Vorabend per E-Mail oder Download. Die Wochenendausgabe der taz mit Sonntaz erhalten Sie zusätzlich gedruckt in Ihren Briefkasten. Das Wochenendabo kostet Sie nur 12,90 Euro/Monat. Die Zubuchung des ePapers können Sie für 1 Euro/Woche tätigen. Mehr Infos und Bestellformular zur zeitgenössischen Form des Lesens erhalten Sie unter: **www.taz.de/kombiabo** I abo@taz.de I T (030) 25 90 25 90


REPLAY
shop.replay.it